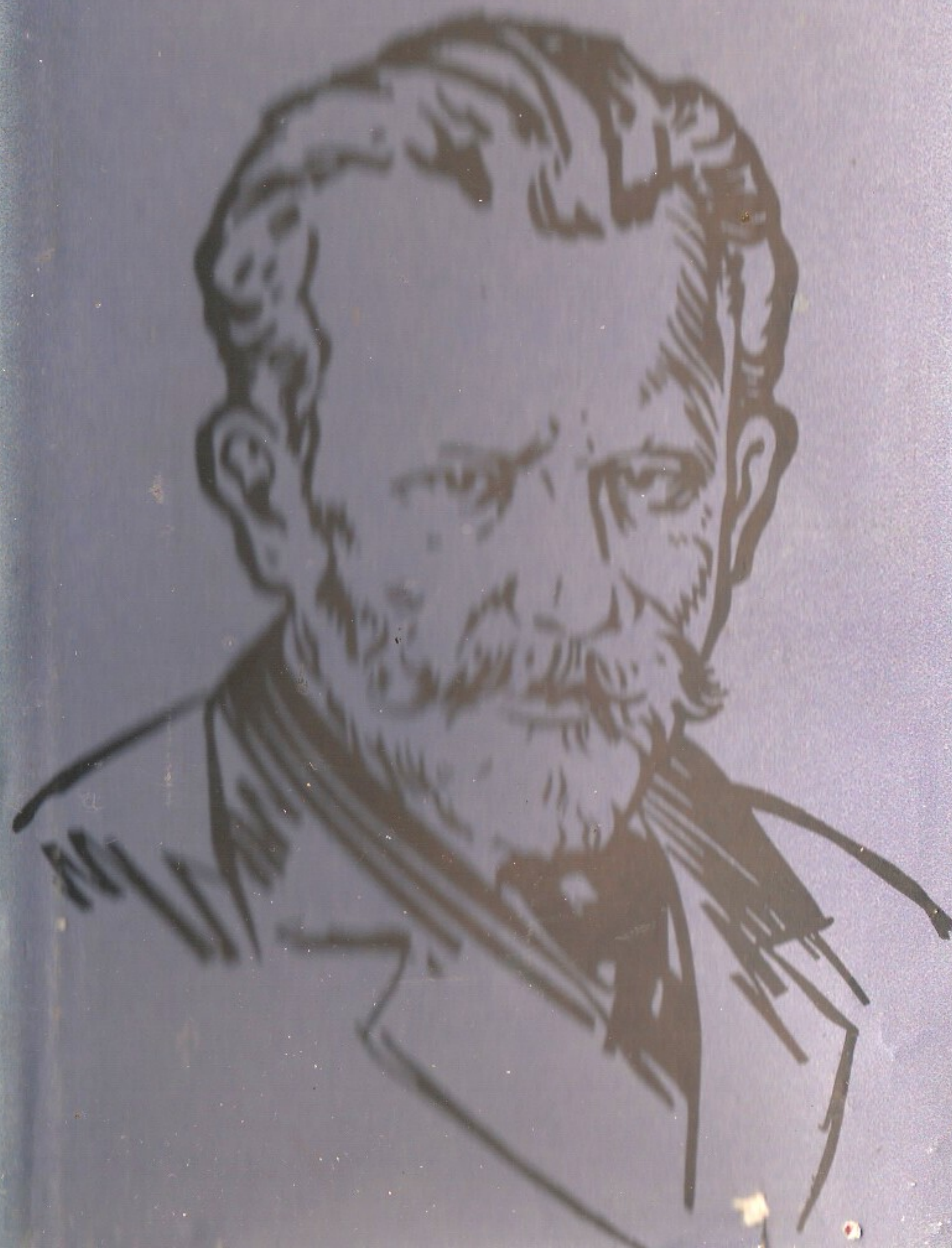
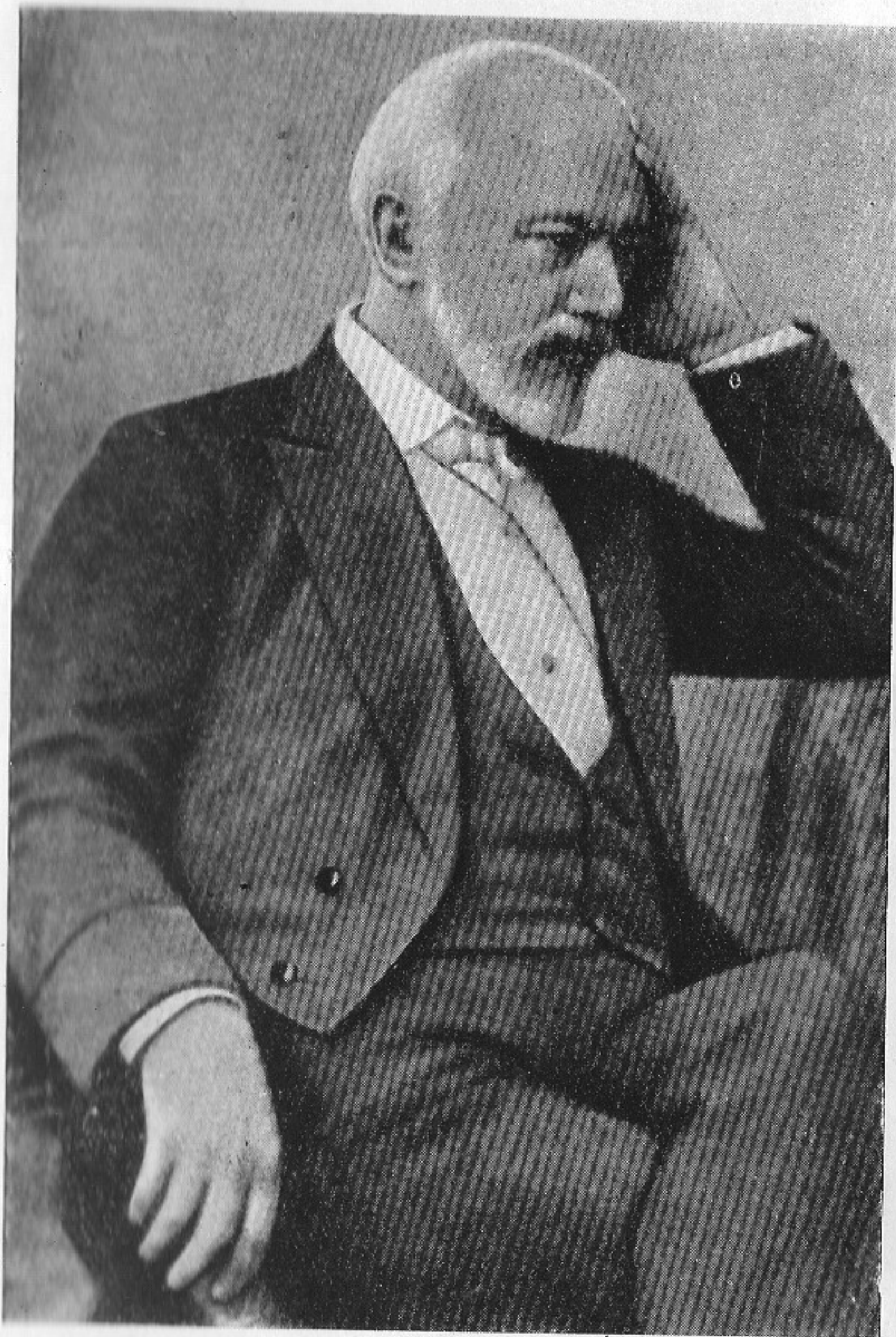


89 kop.

TŠAIKOVSKI

TŠAIKOVSKI





J. KUNIN

TŠAIKOVSKI

EESTI RIIKLIK KIRJASTUS
TALLINN 1963

70
K06

Originaali tiitel:

И. Куин

ПЕТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ

Издательство ЦК ВЛКСМ

«Молодая Гвардия» 1958

Tõlkinud

V. Tarnaste

Kaane kujundanud

V. Vare

VASSILI VASSILJEVITŠ JAKOVLEVI
helgele mälestusele

EESSÕNA

Kuna meie lugejail on juba ammu tekkinud tarvidus tutvuda silmapaistva vene helilooja Tšaikovski elulooga, osutab J. F. Kunini raamat «Pjotr Iljitš Tšaikovski» selles osas suure teene.

Autor on uurinud ja kasutanud uusi ajaloolisi ja biograafilisi materjale, mis heidavad otseselt või kaudselt valgust Tšaikovski keerukale eluteele. Eriti tähtis on see, et käesolevas teoses käsitletakse uut moodi helilooja noorusaega, mil tema tõekspidamised kujunesid välja 60-ndate aastate loomingulise paatose tähe all. Põhjalikult on uuritud Tšaikovski muusika huvitavaid seoseid rahvalauluallikatega. Autori käsitluses omandab helilooja kogu loomingut läbiv «saatuse» teema sügavalt sotsiaalse sisu.

Ulatuslikku faktilist materjali elustab kohati esinev lüüriline toon, mis tuleneb armastusest ja austusest Tšaikovski isiksuse vastu, keda on kujutatud elavates ja kirkates värvides. Teose kunstiline kujundlikkus loob nii heliloojat ümbritsenud olustikust kui ka inimestest ereda pildi ja muudab nad reaalselt tajutavaks.

Samal ajal aga ei valgustata käesolevas raamatus põhjalikult Tšaikovski elu kõiki külgi ja kõiki üksikasju ning ei analüüsita tema helitöid. Selleks et teada saada, mis sugused on Tšaikovski muusika iseloomulikud jooned, kuidas on üles ehitatud tema ooperid ja sümfooniad ning millised on tema orkestripartiide, klaverimuusika ja romansside stiili iseärasused, tuleb lugejal tutvuda teiste raamatutega. Autor on seadnud enesele teistsuguse eesmärgi — taaselustada Tšaikovski ideede ja tunnete maailm järkjärgulises kujunemisprotsessis, oma vastuoludes ja kustumatus illus.

Näidates laiahaardeliselt helilooja ja tema loomingu mitmekülgseid sidemeid oma ajastuga, aitab raamat meil

mõista, et Tšaikovskil-muusikul ja Tšaikovskil kui eesrindlikul ühiskonnategelasel, kes järjekindlalt võitles kunstipöällul humaansete ideaalide eest, olid ühised püüdlused. See võitlus on kogu raamatu süžeeliseks teljeks. Ta läbib punase niidina helilooja loomingulist evolutsiooniprotsessi ning aitab lahti mõtestada Tšaikovski suhteid oma kaasaegsetega ja samuti meiega, tema järeltulijatega.

A. Alšvang

ESIMENE OSA

I peatükk

«Ma olen Glinka sünnitatud»

22. augustil 1850 toimus Peterburis Aleksandra teatris Glinka ooperi «Elu tsaari eest» etendus. See oli kõige tavalisem etendus hooaja alguses, kui suurmaailma publik polnud veel mõisatest ja linnalähedastest suvilatest pealinna tagasi pöördunud. Kuid samal ajal oli see etendus omast kohast ainulaadne — sel päeval kuulas seda Glinka geniaalset ooperit esimest korda elus kümneaastane Petja Tšaikovski.

Teatri ette sõideti vähe aega enne etenduse algust. Teisel pool suurepärase hoone läve avanes otsekohe ebatavaline, imeline kuningriik. Lõhnaõli, tolmu, värvi ja lambiõli lõhn sulasid ühte mingisuguseks eriliseks teatriaroomiks. Läbi rahvahulga ebakõlalise jutukõmina kostsid häälestatavate orkestripillide helid. Oli kuulda, kuidas flööt lausus peenikese häälega lühikese laulva fraasi. Samas aga kõmises väarikalt kontrabass — tuletades meelde kimalase sametist suminat. Seejärel kostis viiuli heli. Näis, nagu oleks viiul laulnud poolvaljusti mingit nukrat viisi ja siis vaikinud poolelt sõnalt, laulu lõpetamata.

Aleksandra Andrejevna Tšaikovskaja kutsus pojad, kes olid temast koridoris maha jäänud, enda juurde ja astus kitsasse tühja looži. Vanem poeg hakkas hoolega silmitsema suurepäraselt kaunistatud puna-kuldset teatrisaali ja kreeka jumalate kujutusi laes. Noorem poeg võttis istet ema kõrval. Siin, loožis, oli veelgi paremini kuulda häälestatavate muusikariistade helisid. Näis, nagu oleksid

need muusikariistad justkui mänguasjad vanas muinasjutus sobiva juhuse tabanud ja hakanud ise muusikat tegema. Igaüks püüdis mängida omaette, teistele mõtlemata. Üks ronis mööda heliredelit üles ja veeretask ennast siis sealt nagu vallatushoogu sattunud võrukael kiiresti alla. Teine tuupis hoolsa koolilapsena fraasi, mis ei tahtnud hästi välja tulla. Trumm lausus heakskiitvalt, kuid mitte kõvasti — nõnda! Vaat nõnda! Poisike pani käed sametisele barjäärile ning kallutas end tuledemeres säten-dava ja kullaga kaunistatud kuristiku kohale. Tema pilk libises mööda pingiridu lava poole. Kohe heliseski kolmas kell.

Laest alla rippuv määratu suur kroonlühter lõi kõikuma, hakkas siis ootamatu kergusega ülespoole tõusma ning kadus laeluuki. Saal läks pimedaks. See-eest aga süttisid tuled orkestris. Kellegi tume kogu liikus orkestrantide vahel; nüüd oli teda näha juba keskel, lava vastas; vaikselt koputati kepikesega. Polnud kahtlust, see oli kapellmeister. Hetk vaikust, lühike võimukas liigutus ja — oh imet! — orkestrist kostis helisev, raksatav kõuemürin. Sellele vastasid üksmeelselt viiulipoognad, hakates mööda keeli edasi-tagasi liikuma. Veel kord raksatus — kõrgem, heledam, vastukajaga, ja äkki hakkas puuvileke laulma tasase häälega sedasama südamesse tungivat meloodiat, mis viiulil oli pooleli jäänud. Helide vaiksed puhangud ja võimukad kärgatused vaheldusid nüüd laine-tena, kord rahustades, kord ähvardades ja ärritades, kord jällegi laiali voolates avara, muretu ja vaba meloodiana.

Eesriie tõusis keset orkestri kärarikast juubeldamist. Publiku pilkudele avatud laval laulis karmilt ja pidulikult rühm viiskudes ja kõrgetes viltmütsides talupoegi, seistes nikerdustega kaunistatud välistreppidega palktarede ees. Sõnad hästi ei kostnud, meelde jäi ainult kindel ja raske: «Hirmu ei ole! Surma ei kardal!» ning kallis, uhke sõna: «Venemaa». Lõbusa tantsuviisi saatel tulid lavale pidurõivais talunaised, seljas värvilised sarafanid ja villased seelikud, seejärel tühjenes avar lava ning helepunaste lintidega kaunistatud pika rüuge juuksepalnikuga neiu, musliinist puhvkäised ülalpool küünarnukki, laulis oma laulu, vaadates lagedale väljale.

Äkki pöördus neiu kärmelt ümber: lavale tuli jässakas ja rühikas maamees. «See on Sussanin, Petrov,» lausus

ema sosinal. «Vaadake, ta astus Antonida juurde...» Poisike teadis juba varemgi, et Petrov on kuulsa näitleja nimi, kuid vaadates elatanud maameest, kes raputas pead ja lausus mõtlikult: «Ära mõtle pulmadest! Selleks pole aeg!» — unustas ta selle kohe. Sel hetkel polnud laval üldse näitlejat. Antonida, musliinkäistega neiu kõrval seis- sis Sussanin ise. Ta näoilme oli tõsine, murelik ja ta nagu aimas ette õnnetust. Poisikesel kiskus süda valust kokku, kui talle meenus, et vaenlased tapavad Sussanini. Peaaegu võimatu oli vaadata seda võimsat, jässakat inimest, kellel oli seljas tume reisikaftan, kuulata tema aeglast laulvat kõnet ning samal ajal teada temast seda, mida ta ise veel ei tea.

Trompetite võimukad signaalid ning viiulite muretu ja ülemeelik meloodia avasid teise vaafuse. Uhkete vurrudega pannid ja nende kahvatupalgelised tantsupartnerid liiku- sid poloneesihelide saatel sujuvalt mööda lava; tuulekee- risena möödus tuline krakovjakk; algas masurka. Lauldi vähe ja sõnad peaaegu ei jõudnudki loožini, kuid kõik oli arusaadav: seal, Venemaal, valmistuti suuri jõupingutusi nõudva vastulöögi andmiseks vaenlasele, siin aga lõbutse- sid ja uhkustlesid muretult vaenlased.

Kolmas ja neljas vaatus vilksatasid mööda nagu une- näos. Ärevalt kõlasid orkestris tuttavad trompetihüüded; poloneesihelide saatel astusid kutsumata külalised, säten- davad raudrüüd seljas, Sussanini tarre. Ja kartmatu Sussa- nin juhtis nad põlismetsa, kindlasse hukatusse. Seal ta oligi, see läbipääsmatu metsatihnik, lumme mattunud iid- sed kuused, lumetuisu veniv puhanguline vihin. Kõlab masurka, ent kuidas ta küll on muutunud! Kui nõutud ja heitunud on äraeksinud vaenlased! Trotsist ja kõrkusest pole jäänud jälgegi! Ainuüksi Sussanin on pidulikult rahu- lik. Kuid miks peab ta surema? Miks on Sussanin sel pikal ja kohutaval ööl üksi vaenlaste ees? Miks viivitavad Antonida peigmees ja sõjamehed? Vastust ei ole. Hinge- põhja tungivad meelekindlusest ja surmaahastusest helise- vad sõnad: «Aimavad tõtt!...» Sussanini rinnast pääseb valla kõlatu kaebus: «Mu laps, Antoniduška! Sa aima- sid ette mu hukku, saatsid mind ära nutuga!»

Ärkavad vaenlased, orkestris virgub kiiretempoline masurka, kuid nüüd pole selles enam lõbusust ega reipust, temas pole kuulda midagi peale meeleheitliku ärevuse. Roosatav koit lööb lumise metsa kohal lõkkele. Meeletus

raevus tormavad välismaised sõjamehed Sussanini kallale. Orkester vaikib. Eesriie langeb.

Uuesti müriseb helisev, kõrvulukustav kõu. Pidulikult ja arusaadavalt, kuigi ilma sõnadeta, kõlab karm ja van-kumatu meloodia: «Hirmu ei ole! Surma ei karda! Annan oma elu Venemaa eest!» Laval valitseb elevus, seal on palju rahvast. Poisikese süda tuksub kiiremini nagu kõigil teistelgi. Ent miski nagu segab teda täielikult rõõmu-puhangule andumast: miski varjutab seda juubeldust, tumestades üldist rõõmu. Pidulikult rõivastatud rahvahulka ilmuvad Antonida, tema peigmees ja Sussanini kasupoeg Vanja. Keset sügavat vaikust kostab hukkunut leinava vaeslapse nukker, üksildane laul. Kui imetusväärne ja tuttav on see alandlik kaebus! Selle laulu iga heli tungib hinge ja leevendab kurbust.

Nüüd aga on laval pidulikult särav Punape väljak. Kõlab võimas üldrahvalik «Au sulle, au sulle, püha Venemaal!». Pasunapuhujad puhuvad laval üha tugevamini. Orkestri ja koori helidest kostab üle kirikukellade helin. «Au sulle» voogab pidurdamatult, uputades kõik oma tormilisse helidetulva. Vaimustatud kiiduavalduste ja braavohüüete saatel langeb aeglaselt eesriie. Ema kummardub murelikult poja kahvatunud, õnneliku näo juurde: «Oled väsinud, Petruša?» Poisike raputab pead, tal pole jõudu rääkimiseks, ta ainult pigistab tänulikult ema käsi. «Aga kas sina, Kolja, oled rahul?» Kolja lõpetab plaksutamise. Jah, temale meeldis ka väga, iseäranis tantsud ja lõpp. Teatri-esisel väljakul ootab Tšaikovskisid üüritõld. Kogu tee Petja vaikib. Muusika heliseb tal veel kõrvus.

1850. aastal, kui Tšaikovski kuulis esimest korda ooperit «Ivan Sussanin», polnud selle teose geniaalset autorit pealinnas. Ta elas Varssavis, peljates Peterburi ebatervislikku kliimat ning hoidudes kõrvale pealinnaelu kibedaist muljeist ja mälestusist. Juba «Sussanini» esimesse lavastusse 1836. aastal suhtusid mõjukad õukondlased ja aristokraadid vaenulikult. Muusika rahvalikkus ärritas, räägiti, et taolisi laule võib kuulda igal tänaval, igas trahteris. Needsamad tooniandvad ringkonnad võtsid külmalt vastu ka Glinka teise ooperi «Ruslan ja Ludmilla». Andes teistele eeskujut, lahkus keiser Nikolai I teatrist ooperit lõpuni kuulamata. Sellest hoolimata oli Glinka mõlemal ooperil suur menu. Näib, et just selle menu tõttu kutsuti

juba 1843. aastal Peterburi kuulus itaalia näitetrupp, kellele teater loovutati iga nädal mitmeks päevaks.

Juba järgmisel hooajal jäeti vene trupile ainult pühapäevad, 1846. aastal aga saadeti see trupp ilma pikema jututa Moskvasse. Ainult hiliskevadel ja varasügisel andis pealinna külaskäigule sõitnud vene ooperitruup Aleksandra draamateatris ja teatris-tsirkuses etendusi vaheldumisi vodevillide ja pantomiimidega.

«Sussanin» oli kirjutatud rahva jaoks, teda tundis kogu Venemaa, kuid teda kanti aasta jooksul ette ainult paar-kolm korda Peterburis ja samapalju Moskvast. Etendused toimusid lagunenenud dekoratsioonidega ja näruseks muutunud kostüümidega viletsasti valgustatud laval. «Ruslan» näis olevat kõigi poolt unustatud. Vähe tunti Glinka orkestripalu. Teade tema «Kamaarinskaja» ja «Aragoonia hota» suurest menust 15. märtsil 1850. aastal toimunud kontserdil hämmastas Glinkat väga. «Kas meie publik, kes seni instrumentaalmuusikat vihkas, on täiesti muutunud,» kirjutas ta oma sõbrale, «või on need armastusega kirjutatud palad tõepoolest üle minu ootuste õnnestunud. Kuidas see ka ei oleks, ent see täiesti ootamatu menu on mind erakordselt virgutanud.»

Kuid üks pääsuke ei too veel kevadet. Venemaal püsis juba palju aastaid karm talv ning pakane oli jäätanud soontes vere. Häabus Belinski, vaikis Granovski, emigreerunud Herzen ja Ogarjov... Glinka lämbus selles atmosfääris. Viimastel eluaastatel ta peaaegu ei saanud töötada: plaanitses uut ooperit, kavatses kirjutada sümfooniad ning loobus siis päris alguses nii ühest kui ka teisest. Tal puudusid kuulajad. Fakt, et suur vene helilooja oma talendi õitsengul loomingulise tegevuse peaaegu täiesti katkestas, lasub Nikolai režiimil jäädava häbiplekina.

Ei või siiski öelda, et Nikolai I valitsus oleks jäänud vene kunsti eest peetavas võitluses erapooletuks pealtvaatajaks. Piiramatu võimu kogu vägevuse ja raskusega rõhus ta vene eesrindliku kultuuri noori võsusi, murdis ja kiskus juurtega välja selle võrseid. Oma valitsemise kahekümne viiendat aastapäeva pühitses Nikolai I keset hauavaikust, mille oli riigis loonud politseiterror. 1850. aastal, kui Tšaikovski oli kümne aastane, häabusid viimased ellujäänud dekabristid — sajandi esimese veerandi kõige eesrindlikumad, ausamad ja andekamad vene inimesed — kaugel Siberis ja «hukutavas Kaukaasias». Teine

põlvkond vene revolutsionääre — petraševskilased — oli sunnitöövanglates hinge heitmas, meelemõistust kaotamas ja üle jõu käivatest pingutustest nõrkemas. Ukraina suur rahvapöet Ševtšenko elas rasket soldatielu veevaestes Kaspia-äärsetes steppides. Orenburgi üksikus pataljonis kandis oma karistust Pleštšev, kelle värssidele Tšaikovski kirjutas hiljem mitmeid romansse. Vene kõige teravam satiirik Saltõkov-Štšedrin oli saadetud Vjatkas, kus ta kogus kibedaid muljeid. Dostojevski oli sunnitööl Omski vanglas. Belinski noorpõlvesõber, 1848. aasta revolutsioonist osavõtja Bakunin, kelle Austria sandarmid olid tsaarivõimudele välja andnud, vaevles Petropavlovski kindluse üksikkambris. 1850. aastal mõisteti Herzen Nikolai I käsul tagaselja igavesele väljasaatmisele Venemaalt. Samal ajal anti tsaari isiklikul korraldusel politsei järelevalve alla suur vene dramaturg Ostrovski...

Pärast 1848. aasta revolutsioonilisi sündmusi Läänes ja pärast kasvava revolutsioonilise kriisi esimesi tunde-märke Venemaal endas muutus tsensuuri-suukorv niivõrd tihedaks, et vene kirjandust ähvardas kiire surm lämbumise tagajärjel. «Ühiskond vajub kiiresti barbaarsusesse, päästku end, kes suudab!» kirjutas 28. märtsil 1850. aastal oma päevikusse professor Nikitenko.

Selle traagilise kahevõitluse isevalitsuse ja vene kultuuri vahel kutsusid esile põhjused, mis ei olnud juhuslikud ega kiiresti mööduvad. Oli lõppemas terve epohh Vene ajaloost. Feodaal-pärisorjuslikule korrale olid kätte jõudnud viimased, piinavad elupäevad ja ta püüdis surres iga hinna eest oma agooniat pikendada. Orjastatud talurahvas hakkas nõudma oma õigusi. Kõik, mis Venemaal oli vähegi veel ausat ja mõtlevat, pöördus stiihiliselt, tunduvalt laiahaardelisemalt kui revolutsiooniliste võitlejate kitsas ringkond, pärisorjuse ja selle peamise toe, Nikolai impeeriumi vastu. Kui ajaloolase S. M. Solovjovi tabava väljenduse järgi Nikolai I oli kehastunud «mitte arutadale», siis loomulikult igasugune «arutamine» omandas protesti tähenduse. Sel ajal, kui vale oli oma aja ära elanud korra põhialuseks, kui see kord ainult valega võis varjata tegelikkust, mis oli talle enesele hirmuäratav, sai lihtsast elutõest *paljastus*.

Niisuguseks peaaegu väljakannatamatuks tõeks oli Nikolai režiimile ka Glinka muusika. See oli väljakutse alatule pärisorjuslikule korrale, kes tallas jalge alla ja

lammatas tuhandeid süssanineid, peksis sõjaväes surnuks tuhandeid sabinineid ning tegi külaneidudest isandate tujude mängukannid. Otsustavatel aastatel, kui Venemaal Lenini väljenduse järgi «piirdusid kõik ühiskondlikud küsimused võitlusega pärisorjuse ja selle jäänuste vastu»¹, kõneles Glinka muusika julgelt ja tõetruult vene talupoja üllameelsusest ja vaimsest jõust, rahva suurusest ning rahvaloomingu ammendamatu ilust ja poeetilisusest. «Muusika loojaks on rahvas,» ütles Glinka, «meie, heliloojad, ainult aranžeerime»² seda.» Mis seal siis imestada, kui võimalolevad pärisorjuslased püüdsid seda rahva poolt loodavat muusikat summutada itaalia ooperi kahjutute trillerite ja rulaadidega?

Kuid Glinka muusika ei vaikinud. Sajandi teise poole vene heliloojad löid tõepäraseid oopereid, mis olid tulvil sügavat armastust rahva vastu, ja Glinka «Ivan Sussanin» oli neil kogu aeg silme ees elava näitena ilust, humaansusest ja patriotismist. Need heliloojad otsisid muusikalist kehastust ajaloolistele pärimustele ja rahva fantaasia poeetilisele maailmale. Ning ooper-muinasjutt «Ruslan ja Ludmilla» oli neile ses suhtes ületamatuks eeskujuks. Kujunes välja vene sümfoonilise muusika koolkond, mille kogu olemus, nagu märkis Tšaikovski, peitus juba Glinka «Kamaarinskajas» nagu tamm tammetõrus.

Vene klassikaline muusika sündis nagu kogu XIX sajandi vene klassikaline kultuuri rahva suurest võitlusest pärisorjusliku korra vastu. See tekkis siis, kui selle korra edasine säilimine ähvardas lõhkuda Venemaa olemasolu põhialuseid. Ta õitseng jätkus ka siis, kui pärisorjuslased 1861. aastal pärisorjusest loobusid ja püüdsid säilitada mõisnike maaomandust, talupoegade orjastavat ekspluateerimist ja — oma poliitilise ülevõimu peatingimust — Venemaa isevalitsust. Seni kui vene heliloojad asusid pärisorjusega võitlemise rahvalikul pinnal, oli Glinka kunstialaseil vaateil neile otsene mõju. Ilma Glinka poleks olnud ei Dargomõžskit, Rimski-Korsakovi, Borodini, Mussorgskit ega Tšaikovskit. «Ma olen Glinka sünnitatud,» kirjutas Pjotr Iljitš naljatades oma kirjasta-

¹ V. I. Lenin, Teosed, 2. kd., lk. 453.

² Aranžeerimine — muusika seadmine mõnele muusikariistale või tervele orkestrile. Glinka annab siin sõnale «aranžeerimine» muidugi võrratult avarama tähenduse.

jale P. Jürgensonile ooperi «Jevgeni Onegin» loomise ajal.

Möödusid aastad, ent mälestus 22. augustist 1850 ei kustunud Tšaikovski mälus. Ooperi «Ivan Sussanin» vaatamisest jäi Tšaikovskile lõpmatult kallis mälestus. Viibides emast eemal, ei unusta ta kirjas emale märkimast: «Kroonimispuhal möödus täpselt aasta sellest päevast, mil me Teiega teatris olime ja «Elu tsaari eest»¹ vaatasime.» Möödub üle neljakümne aasta — kogu Tšaikovski muusikaliste muljete poolest rikas elu — ja 1892. aastal vestluses ajalehe «Peterburgskaja Žizn» kaastöölisega valgustab helilooja küsimust, miks ta «Ivan Sussaninit» erakordselt armastab: põhjuseks on juba ammu kogetud kunstiline vaimustus, mis on jätnud jälje kogu eluks...

Tšaikovski hinnangutes Glinka muusika kohta ei väljendu ainult armastus. Sirvides «Russkije Vedomosti» 70-ndate aastate väljaannete kolletunud lehti ja lugedes seal leiduvaid Tšaikovski muusika-alaseid artikleid, võib seal sagedasti kohata Moskva muusikaelu sündmusi käsitlevate asjalikkude retsensioonide kõrval ridu, mida soojendab mingisugune eriline vaimustatud hellus. Tšaikovski nimetab Glinka oopereid küündimatult geniaalseiks. «Kunstniku looming ei saa minna kaugemale,» hüüab ta, analüüsides Glinka muusikat tragöödiaks «Vürst Holmski», «sellise ilu ees langevad käed rüppe ja on niisugune tunne, et pole üldse jõudu seda sõnades väljendada...»

Nagu me edaspidi veel korduvalt veendume, oli Tšaikovski kunstiline silmaring harukordselt avar. Ta armastas piiritult Mozartit, talle meeldisid Bizet ja Grieg, ta hindas kõrgelt Rimski-Korsakovi annet ja austas väga Balakirevi. Eluaja vältel tema maitse teatud määral muutus, kuid Glinkale, eriti aga «Ivan Sussaninile» jäi Tšaikovski «püsivalt truuks», nagu õigesti märkis tema lähedane sõber Laroche. Tšaikovski kogu muusika-alane tegevus arenes avaral teel, mille rajas vene heliloojatele Glinka. Glinkalt sai alguse Tšaikovski muusika sisemine, sügav demokratism. Glinkalt on pärit kunstiline realism ja vapustav tundeentsus, mis on väljendust leidnud täiusli-

¹ Teatavasti nimetati Nikolai I isiklikul soovil ooperi «Ivan Sussanin» pealkiri ümber «Elu tsaari eest». Päev, mil Tšaikovski esmakordselt «Sussaninit» nägi, langes ühte Nikolai I kroonimise aastapäevaga.

kus vormis. Lõpuks, Glinka lõi muusikalised meistriteosed, mis Tšaikovski väljenduse järgi on oma vaimult «tõeliselt venepärased». Ka selles suhtes oli balleti «Luikede järv» ja ooperi «Jevgeni Onegin» autor Glinka sünnitatud.

II peatükk

Isakodus

Pjotr Tšaikovski sündis 25. aprillil (uue kalendri järgi 7. mail) 1840. aastal. Tema isa, mäeinsener Ilja Petrovitš Tšaikovski oli kolm aastat enne seda määratud Kaama-Votka mäetööstuspiirkonna ülemaks. Seepärast nägigi tulevane helilooja esimest korda maailmavalgust tohtu suure Votkinski metallitehase töölisasulas.

Petja sündimise ajal oli ta isa 45-aastane, ema aga 26-aastane. Poiss sündis tugeva ja tervena. Kaama ümbuse karm kliima oma pika lumerohke talve, lühikese kevade ja palava suvega tuli talle kasuks. Viibides palju värske õhu käes, mängides teiste lastega ja vaadeldes täiskasvanute elu, ammutas poisike ahnelt, enesele märkamatult muljeid ümbritsevast elust. Jahedail suveõhtuil kostsid suure tehase tiigi äärest kalameeste venivad nukrad laulud, talvel aga helisesid sissesõidetud teel postitroikade kuljused, helisid õhus laiali puistates. Tugevasti külmunud, jalge all krudisev lumi küütles tuhandete tulukestena ning lumevaibale laskusid läbipaistvad helesinised varjud. Karmid veebruaritüüsid kihutasid paigast paika, lumehangesid üles kuhjates. Võinädalal ehitati töölisasulas lumest ja jääst kindlused, millede keskel asus «linnapealik», tehase noored aga ründasid kindlust «Pajukest» lauldes ja koos lõbusasti kisades, püüdes «linnapealikut» välja tõugata. Siin kihutas Võinädal Talve oma lumekantsist minema. Siis jõudsid kätte lihavõtted oma maheda kellahelinaga ja saabus laevaliikluse avamise lõbus püha ning semikk¹ neidude ringmängudega, seejärel aga käidi suvel kaugetel jalutuskäikudel marju, pähkleid ja seeni korjamas... Sügisesed vihmad ajasid lapsi kauaks ajaks tuppa. Kuid ega suures perekonnas ole aega igavust

¹ Semikk — 7. neljapäev pärast lihavõttepühi, venelaste paganlik kevadpüha. (Tõlk.)

tunda. Käs alustas vend Kolja suures tühjas saalis käre-rikast hobusemängu või hakkasid õde ja täditütar nukku ravima või siis mõtles Petja ise väsimatult välja üha uusi mänge.

Ilja Petrovitši kirjades aastaist 1843 ja 1844 mainitakse «kõigi lemmikut» Petjat kaunis sagedasti. Tšaikovskite üksmeelses perekonnas erutas iga lahkumine tublisti mitte ainult lapsi, vaid ka täiskasvanuid. Ärasõitnule lendasid järele pikad põhjalikud kirjad, mis sisaldasid sageli meile väärtuslikke fakte. 1844. aasta juuli lõpul sõitis Aleksandra Andrejevna Tšaikovskaja oma vanema pojaga asjatalituse pärast Peterburi. Lahusolek emast jättis Petja hinge sügava jälje. Esimene, alles lapselik mure kajastus esimese meil teada oleva muusikalise loomingualge ärkamises. Ilja Petrovitš, kes mäetööstuspiirkonna ülema mitmekesiste, palju tööd nõudvate kohustuste kõrval leidis alati vaba aega laste jaoks, märgib 26. augustil naisele saadetud kirjas, et Petja ja Saša laulavad nende endi loodud laulu «Meie ema on Peterburis». Saša ei olnud sel ajal vanem kui kahe aastane, niisiis võib arvata, et laulu autoriks oli tulevane ooperi «Jevgeni Onegin» autor. Heli-loomaja, kes soovis kogu hingest, et tema muusika oleks kõigile inimestele toeks ja lohutuseks, alustas ka ise sellest, et otsis muusikas lohutust ja tuge.

Muusikaline andekus ilmneb tavaliselt juba varases lapseas, kui teadvusetuluke hakkab alles vaevu vilkuma. Ega muusika asjata ole nii tihedalt seotud esmaste tunnete maailmaga. Ega muidu etenda hällilaulude või itkemiste taolised lihtsaimad väljendusrikkad intonatsioonid muusikas nii tähtsat osa. Ent aastad mööduvad, ja sel määral, kuidas rohkenevad elukogemused, küpseb ka muusikaline looming. Muusika osutub võimeliseks edasi andma tunnete keerulist dünaamikat, jäädvustama helides looduspilte, isikupärasust, rahvalikku iseloomu, ja lõpuks, jäädvustama suuri ideid, millesse on koondunud tervete põlvkondade, tervete ajastute elukogemused.

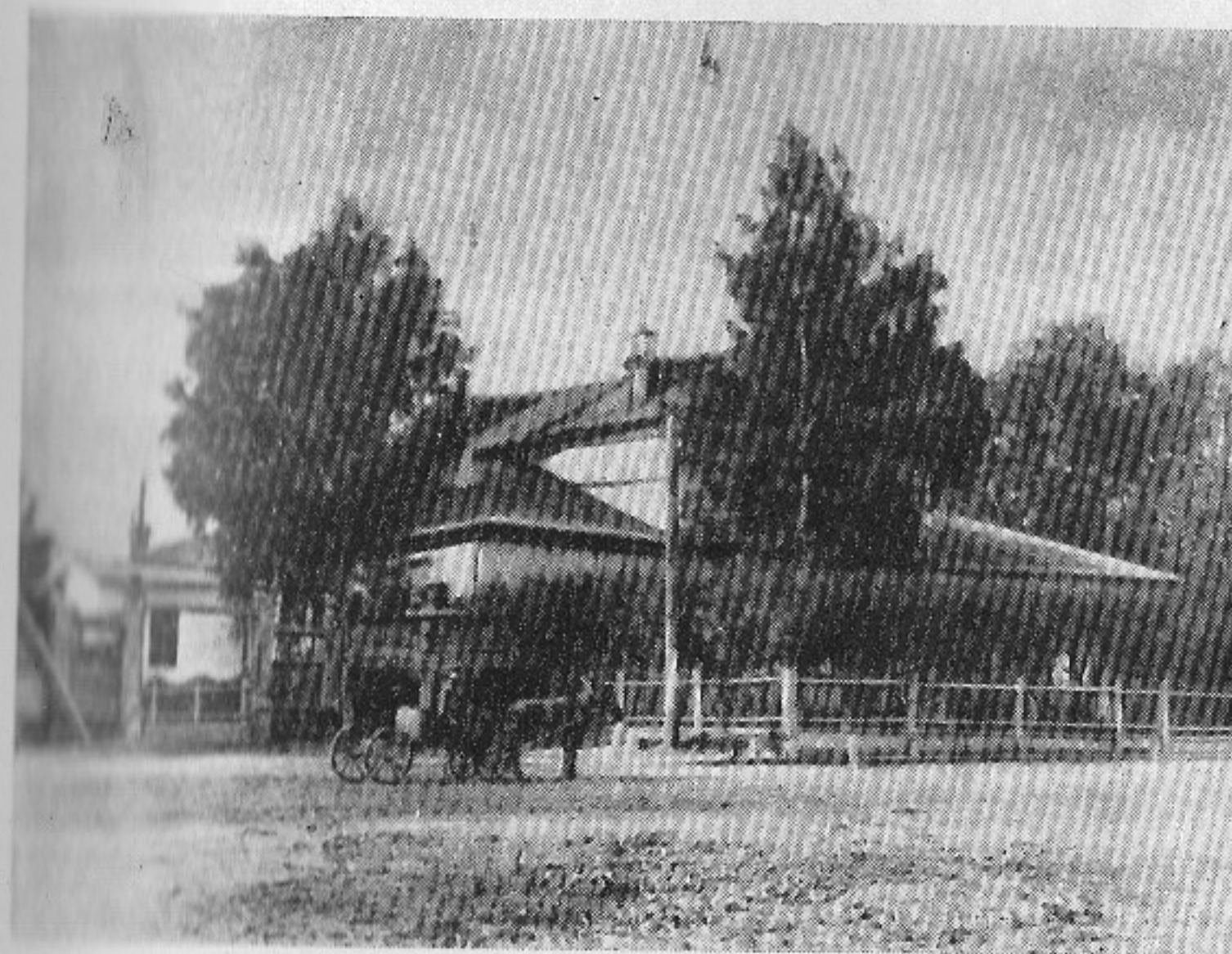
Kuidas siis see imetlusväärne protsess toimub? Kuidas ja mis põhjusel saab muusikaliselt andekast lapsest suur helilooja? Meil pole ikka veel täielikku vastust nendele küsimustele. Ent katsume lähemalt vaadelda Pjotr Iljitš Tšaikovski sünnipäraseid eeldusi ja elutingimusi. Alustame tema perekonnast.

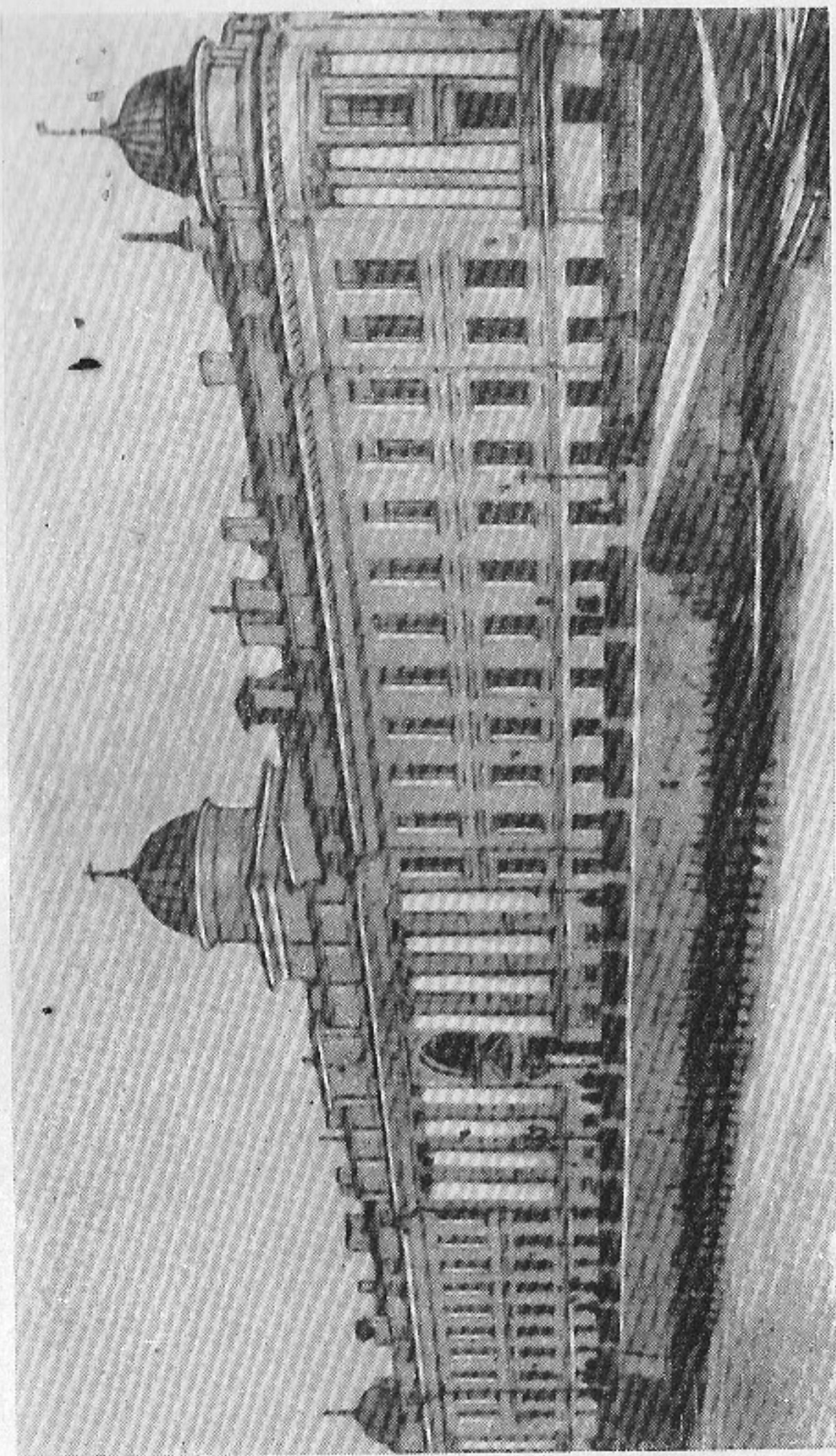
Pjotr Iljitši vaarisa Fjodor Afanasjevitš Tšaikovski —



Tšaikovskite perekond. Vasakult esimene on Petja.
Foto 1848. aastast.

Maja Votkinskis, kus sündis P. I. Tšaikovski.





Õigusteaduse Kooli hoone Peterburis.

esimene helilooja esiisadest, kes on jätnud endast mingeid jälgi, — teenis XVIII sajandi algul Peeter I sõjaväes, võttis noores eas osa kuulsast Poltaava lahingust ja suri vanaduses haavade tagajärjel sotniku auastmes. Tema poeg Pjotr, kes oli nähtavasti väljapaistev isiksus, pööras perekonna traditsioonides uue lehekülje. Ta lõpetas äsja asutatud Moskva ülikooli arstiteaduskonna, arstiametit aga pidas vaid lühikest aega; olles saatuse poolt paisatud Uraali, tõusis ta seal ametireedelil järk-järgult linnapealikuks. Ta oli tagasihoidlik ja aus inimene. Pika teenistusaaja jooksul ta ei rikastunud ja tal tuli oma lapsi, kellele ta visalt püüdis haridust anda, paigutada suure vaevaga riigi stipendiumidele või, nagu tol ajal räägiti, koolitada kroonu kulul. Vanemad pojad läksid õppima sõjaasjandust. Tema teine poeg Ivan hukkus 1814. aastal kangelasena Prantsusmaal; kolmas poeg Pjotr võttis osa viiekümne kahest lahingust, sai korduvalt haavata ja suri kõrges vanuses kindralmajori aukraadis.

Teisiti kujunes noorema poja, helilooja isa elu. Nagu Ilja Petrovitš oma mälestustes jutustab, viidi ta kolmeteistkümneaastase «vaese poisina» 1808. aastal, pärast Vjatka rahvakooli lõpetamist Iževski tehasesse, kus ringkonnaülemaks oli A. F. Derjabin, Ilja Petrovitši väljenduse järgi «hämmastavalt tegutsemishimuline ja pehme iseloomuga» inimene. Ta võttis poisi oma perekonda, hoolitses tema eest, seejärel aga, kui ta sai kolm aastat hiljem mäeasjanduse ja soolakaevandamise departemangu täievoliliseks direktoriks, võttis ta poisi nähtavasti endaga kaasa Peterburi. Siin pandi ta kasvandik Mäeasjanduse Kooli, mis allus samuti Derjabinile. Ilja Petrovitš lõpetas selle 1817. aastal hõbemedaliga. Derjabin suri 1820. aastal, kuid tema külvatud seeme kandis vilja. Tema poolt reorganiseeritud Mäeinstituut oli kaua aega Venemaal üheks paremaks õppeasutuseks — suurte teadmistega inseneride, kodumaise tööstuse ja teaduse rajajate taimelavaks.

Derjabini õpilaseks ja tema ürituse vahetuks jätkajaks oli ka Ilja Petrovitš. «Gornõi Žurnali» asutamisest saadik, mis leidis aset 1825. aastal, kuni Votkinskisse tööle määramiseni oli Ilja Petrovitš selle ajakirja innukas kaastööline. Artiklid allkirjaga «I. Tšaikovski» ilmusid selles ajakirjas peaaegu iga aasta ja igaüks neist andis midagi uut Venemaa loodusvarade tundmaõppimiseks, raua töötlemise tehnoloogia küsimustes ja vene tehnilise termino-

loogia väljatöötamise valdkonnas. Aastail 1828—1831 oli Ilja Petrovitš õppejõuks Mäeasjanduse Koolis, kus ta õpetas Venemaa mäeasjanduse statistikat ja mäeõigust. Kolmkümmend aastat hiljem, aastail 1858—1863, kujundas I. P. Tšaikovski, kes oli määratud Tehnoloogilise Instituudi direktoriks, selle praktilisi teadmisi andva kooli ümber kõrgemaks õppeasutuseks, «taimelavaks, kust võrsusid vene teadlased, kes olid suutelised asendama välismaalas-test vene tööstuse juhtijaid»¹. Ilja Petrovitš seostas oma teadusliku ja pedagoogilise tegevuse määratu suure praktilise tööga. 1837. aastal, mil I. P. Tšaikovski Votkinski tehasesse tööle määrati, peeti seda tehist üheks eesrindlikumaks metallitehaseks, kus oli hästi komplekteeritud insener-tehniliste töötajate kaader. Tšaikovski ajal võeti selles tehases esimesena Venemaal laialdaselt tööstuslikule kasutusele raua pudeldusmeetod endise selitusmeetodi asemel. Neil aastail hakkas tehas tootma laevamehhanisme Kaama laevanduse jaoks. Hiljem, 70-ndail aastail kandis üks paremaid Kaama laevanduse laevu helilooja isa auks nime «Tšaikovski». Suhtudes juba noorpõlvest peale töösse ja kohustusse kui üllaisse mõistesse, oli Ilja Petrovitš kõrge vanuseni elavaks näiteks väsimatust tööarmastusest. Tööarmastus on võib-olla kõige väärtuslikumaks omaduseks, mille Pjotr Iljitš on pärinud oma isalt.

Ilja Petrovitši teiseks iseloomulikuks jooneks oli see, et ta armastas kogu oma eluaja kirglikult teatrit ja muusikat. See kiindumus on kahtlemata pärit Mäeasjanduse Koolist, kus õpilastele sisendati armastust teatri vastu ja korraldati regulaarselt õpilaste isetegevuslikke etendusi. Seetõttu pole juhuslik, et Mäeasjanduse Koolist võrsusid sellised silmapaistvad näitlejad, nagu V. A. Karatõgin ja Ilja Petrovitši hea sõber V. V. Samoilov. Veelgi rohkem tähelepanu pühendati selles õppeasutuses muusikale. «Muusika,» loeme me kooli 1805. aasta põhikirjast, «on eriti kasulik selles suhtes, et pärast kooli lõpetamist võivad selle kasvandikud veeta oma vaba aega meeldivalt, eriti Siberi kõrvalistes kohtades, kuhu nad teenistuse tõttu peavad minema, ja võib-olla juhib muusika neid kõrvale kahjulikest harrastustest, mis jõudeajal on oma tagajärgedega noorukeile hukatuslikud.» Peab nõustuma, et see

¹ Juubelitervitusest, mille Mäeasjanduse õpetatud komitee 1878. aastal instituudile saatis.

vaade muusika õilistavale ja kõlbeliselt kasvatuslikule tahtsusele on haruldaselt mõistlik ja ettenägelik.

Tolle aja tehnilistest õppeasutustest oli Mäeasjanduse kool ainuke, kus laulmist ja muusikat õpetati. Tulevastele inseneridele õpetati klaverimängu, neil oli oma õpilasarkester, mis esitas lihtsamaid sümfooniasid ja populaarsete ooperite avamänge. Iga-aastasteks pidulikeks eksameiks õpiti laule, orkestripalasisid ja koore ooperitest. Selles koolis viibimise ajal õppis Ilja Petrovitš flöödimängu ja laulmist. Kaksikümmend aastat hiljem, kui ta oli juba Votka mäetööstuspiirkonna ülem, harrastas ta ikka veel armsaks saanud musitseerimist. «Pärast lõunat oli minu pool kvartett ja trio,» loeme ühest tema 1837. aasta kirjast. «Flööti mängisin mina, lüüra moodi kitarri Romanov — ta mängib väga hästi — ja tšellot kaardiväelane Vokar.» Kui ta abikaasa juhtus Peterburi sõitma, saatis ta teda teele sõnadega: «Sõida, palun, raudteed mööda Pavlovskisse, kui aga kardad, siis üüri tõld, võta endaga kaasa keda tahad ja kuula seal Hermanni orkestrit, pärast aga jutusta mulle sellest.» Päeval sel jumalateenistusel käies märkis ta tingimata ära «väga häid lauljaid». Tema muusikaarmastus väljendus eredalt ka selles, et ta hoolitses järjekindlalt orkestrioni — väikese mehaanilise oreli remondi ning sellele uute võllide tellimise eest. «Palu teda [meistrit],» kirjutas ta abikaasale 12. augustil 1844. aastal, «et ta teeks viis või rohkem võlli heade muusikapaladega sinu valikul, mina tahaksin saada võlli Straussi valsiga ja prantsuse kadrilli... Eeskujuks saatsin oma lemmikvõlli: kavatiini Nemiramisest¹. Kui see läheks maksma 700 või 800 rubla või isegi rohkem, olen ma kõigega nõus; iseenesest mõista, selle harrastuse tõttu, mis on saanud juba eluliseks tarviduseks, sa vähendad kulutusi teiste minu tellimuste peale, näiteks kasukas ja muu sellesarnane, või loobud nendest — olenevalt sellest, kuidas rahadega välja tuled.»

Pole siis midagi imestada, et niisuguse muusikaarmastuse juures, suhtudes muusikasse kui tarvilikku asja, mis inimesi ühendab ja kasvatab, hoolitses Ilja Petrovitš väga selle eest, et tema lapsed saaksid muusikalise hariduse.

1850. aastal, kui ema viis väikese Petja Peterburi õppima, tuletas Ilja Petrovitš kirjas oma naisele meelde: «Muusikat pole sa muidugi unustanud, patuasi oleks alustatud heast

¹ Rossini ooper «Semiramis».

üritusest loobuda.» Et head üritust alustati, et sellest ei loobutud siis ega hiljemgi ja et see nii lopsakalt õitsele lõi ja nii tuumakat vilja kandis, selle eest võlgname õigupoolest suurt tänu Ilja Petrovitšile.

Niisama suur ja viljakas oli Pjotr Iljitšile tema ema mõju. Pjotr Iljitši mälus säilis alatiseks pikakasvulise, võrdlemisi täidlase, imepärase pilgu ja haruldaselt ilusate kätega naise kuju. Kui helilooja oli juba täiskasvanud, armastas ta rääkida: «Selliseid käsi pole enam ega saa ka tulevikus kunagi olema!» Ema oli rahulik, alati tasakaalukas, armastav ja range, tema armastus laste vastu väljendus rohkem tegudes kui sõnades. Seda enam aga hindasid lapsed tema harvu hellitusi.

Nagu tema vanem õde Jekaterina Andrejevna Aleksejeva, oma tutvusringkonnas tuntud asjaarmastaja-laulja, oli ka Aleksandra Andrejevna Tšaikovskaja väga muusikaalne. Ta laulis hästi, noorena oli mänginud harfi, mida ta oma neiupõlvepäevikus nimetas «võrratuks muusikariistaks». Loomulikult oli ema ka esimene, kes viis Petja klaveri juurde. Poisikesele ei meeldinud miski rohkem kui ema laulud. Me teame, et Pjotr Iljitš ei võinud elu lõpuni heldimuseta kuulata Aljabjevi «Oöbikut», sest seda oli laulnud Aleksandra Andrejevna. Ema laulis kahtlemata ka teisi 40-ndail aastail populaarseid romansse ja laule, mida järelikult ka Petja kuulis. Ema oli talle moraalse puhtuse kehastuseks ja südamesoojuse ammendamatuks allikaks; selle südamesoojuse järele tundis poisike alatasa suurt vajadust.

Uheks kõige sügavamaks muusikaliseks elamuseks, mis lapsepõlves oma jälje Tšaikovski teadvusse jättis, oli vene rahvalaul. Uraali tehased on alati olnud laululoomingu tõelisteks kolleteks ja allikateks. Pulmakombeid täideti siin vana moodi, innukalt. Pakasesel talvel pärast kolmekuningapäeva itkesid pruudi sõbratarid kaeblikult, viimast korda tema juuksepalnikut lahti harutades; pruut ise, keda anti võõrsile, mis oli «muret täis külvatud, nukrusega ümbritsetud, pisaratest läbi imbunud», jättis oma vabadusega lauldes hüvasti, südant puistates, sugulastele hingevalu valmistades; mürinal kaikus külaliste koor, lastes noorpaaril elada. Siin avaratel väljadel, kus Pugatšovi ülestõusu lained kõige kõrgemale löid, kus põlvest põlve on töötanud taibukas ja andekas töolistest elanikkond, siin lauldi ka laule noorusuljusest — lauldi Razinist, Pugatšo-

vist, oli isegi laul dekabristidest —, samuti kaeblikke laule, mis väljendasid kibedat protesti õnnetu saatuse üle. Ühes niisuguses laulus — vaeslapse laulus, mis algab sõnadega: «Isata ma orvuks jäin ju väikesena...» — leidub huvitavaid ridu:

Valutavad väiksed jalad
käies teed,
valutavad valged sõrmed,
tehes tööd,
valutab mul tihti süda
kurvastusest.

Tahtmatult meenub ooperi «Jevgeni Onegin» esimene pilt, kus talupojad tulevad lavale taoliste sõnadega, kuigi viis on teistsugune.

Need laulud tungisid oma paindliku rütmi, meloodia voolavuse, suure väljendusrikkuse ja võrratu siirusega sügavasti tulevase helilooja teadvusse. «Mis puutub üldse vene elementi minu muusikas, s. o. rahvalaulule lähedastesse võtetesse meloodias ja harmoonias, siis see tuleb sellest, et ma kasvasin üles maakolkas ja et ma varasest lapsepõlvest peale olen läbi imbunud vene rahvamuusika iseloomulike joonte sõnulsetamatust ilust...» kirjutas Pjotr Iljitš 1878. aastal.

Kõige õnnelikumateks päevadeks Pjotr Iljitši elus jäid alatiseks need helged päevad, mis möödusid Votkinskis Ofiterskaja tänavas valges majakeses, kus tasakesi pöörlesid orkestrioni võllid, muretult kõlasid vanaaegsed aariad ja tantsulood, kuhu aga mõnikord vaikselt suveõhtuil kandusid ka vabrikutööliste venivad ja nukrad või siis uljad ja trotslikud laulud, mida kaugus mahendas.

Vanalt, 1848. aastast pärinevalt perekonnapildilt vaatab meile vastu ilusate «mõtisklevate» silmade, pisut nagu valvsa näoilmega ja kangekaelse juuksetukaga väikest kasvu poisike ruudulisest šoti riidest särgis. Selleks ajaks oli Petjal varane lapsepõlv oma muretu elurõõmuga juba seljataha jäänud. Oktoobris tuli Aleksandra Andrejevna tagasi pikalt reisilt Peterburist, kus ta oli viibinud 1844. aastast saadik, ja tõi enesega kaasa uue perekonnaliikme — noore prantslannast guvernandi Fanny Durbachi.

Väikeste Tšaikovskite igapäevane elu muutus põhjalikult. Hommikul kella kuuest alates, kui Fanny lapsed ära-

tas, oli aeg rangelt jaotatud ja päevakavast peeti kinni piinliku täpsusega. Prantsuse ja saksa keele tunnid vaheldusid vene keele tundidega, mida käis andmas eri õpetaja. «Aineid» õpetas Fanny prantsuse keeles, vene keelt ta ei osanud. Vaba aega jäi lastel üpris vähe. Fanny nõudis, et lapsed tegeleksid vabal ajal «kehaliste harjutustega» ehk lihtsamalt öeldes — mängiksid väljas värskes õhus või siis avaras saalis. Fanny ei unustanud ka kasvatuse poeetilist külge. Laupäevõhtuti luges ta lastele Michel Massoni raamatust ette kuulsate inimeste lapsepõlvest. Petjale jäi eriti hästi meelde jutustus Jeanne d'Arc'ist — lihtsast karjatüdrukust, kes päästis oma rahva võõramaisest ikkest. Talle meeldis väga ka Eugénie Foa värviliste piltidega raamat «Väikesed muusikamehed» — jutustustekogu Lully, Grétry, Boieldieu ja teiste heliloojate lapsepõlvest. 1851. aastal, kui Petja oli juba Peterburis, palus ta ema saata talle järele «Väikesed muusikamehed»: uued muljed põlnud suutnud kustutada mälestust sellest raamatust. Pühade-eelseil õhtuil armastas Fanny videvikutundi pidada: küünlaid ei süüdatud, lapsed kogunesid tema ümber kobarasse ja jutustasid järgemööda kõike, mis pähe tuli. Petja paistis neil kordadel eriti silma — «keegi ei osanud fantaseerida toredamini kui tema», meenutas Fanny hiljem.

Mõnikord kasutati ka prantsuse ergutusliku pedagoogika lemmikvõtteid. Sellel, kes millegagi silma paistis, oli õigus kanda pühapäeval rinnas punast lehvi. Sageli oli punane lõhv Petja rinnas. Kasvatuslikul eesmärgil võttis Fanny vahetevahel kasutusele psühholoogiliselt suurt mõju avaldavaid vahendeid. Toome siinjuures ära Fanny enese jutustuse: «Ükskord, kui mõlemad vennad olid oma ülesande halvasti täitnud, mainisin ma muuseas, et mul on kahju nende isast, kes peab palju tööd tegema, et laste kasvatamiseks raha teenida, lapsed aga on nii tänamatud, et ei hinda seda ning suhtuvad hoolimatult oma õppetöösse ja kohustustesse... Pierre jäi kogu päevaks mõttesse, ning õhtul magama minnes, kui ma olin hommikul tehtud noomituse juba täiesti unustanud, puhkes ta äkki valjusti nutma ja hakkas rääkima oma armastusest isa vastu, püüdes tõendada, et teda on ebaõiglaselt süüdistatud tänamatuses...» Õnneks oli niisuguseid juhtumeid harva. Fanny kiindus kiiresti lastesse ja need hakkasid teda palavalt armastama. Tema «imepärane süda», millest

Aleksandra Andrejevna Tšaikovskaja kirjutab ühes oma kirjas, korvas kasvatussüsteemi puudused.

Kui küsida, mille poolest Petja oma vendadest erines, mis teda teiste laste hulgast esile tõstis, on kõigi tunnistajate — isa, tädi, guvernant — üksmeelne vastus: haruldane veetlevus. Ta oli lõbus, kuulekas, mängudes erakordselt leidlik, ülemeelik, kuigi hakkas varakult klaverit ja raamatut eelistama käfarikkale ringijooksmisele; Fanny määratluse kohaselt oli ta laps selle sõna täielikus ja kaunis mõttes. Kuid see on vaid osa tõest. Ta oli väga heasüdamlik, kuid ka see pole veel kõik. Temas peitus juba siis midagi sellist, mis jäi temasse alatiseks, mis elab edasi tema muusikas, olles selle üheks tugevamaks küljeks, see, mida H. Laroche Tšaikovski isiksuse põhilist iseärasust kindlaks määrata püüdes nimetas harmoonilisuseks. See ei olnud rahu ja ükskõiksuse tasakaal. Vastupidi. Mida täielikumalt poisike taotles harmooniat, seda tulisemalt ja kirglikumalt ta reageeris igasugusele harmoonia rikkumisele, igale kannatusele ja murele teda ümbritsevas pisimaailmas. Fanny Durbachi mälestustes kirjeldatakse ilmekalt tema ebaharilikku tundlikkust ja osavõtlikkust. Ta kaitses äärmise tulisusega kõike seda, mis oli nõrk ja õnnetu. Kuigi ta oli kuulekas poiss, muutus ta tundmatuseeni, kui tuli kaitsta ebaõiglaselt karistatud seltsimeest.

Tšaikovski lähedane sõber Kaškin meenutab, et kui Pjotr Iljitš, tookord juba Moskva konservatooriumi professor, juhtus pajatama millestki ülekohtusest, mille pealtnägijaks või ohvriks ta oli lapsepõlves olnud, hakkas tema hääl nõrdimusest värisema, ta muutus kahvatuks ja oli erutatud, nagu oleks see kõik juhtunud alles äsja. Nii sügavasti olid need muljed tema mällu sööbinud, teiste sõnadega, niivõrd tugevasti oli neid kunagi läbi elatud.

Väga võimalik, et ta juba siis otsis klaveri taga istudes moodust, kuidas kõike, mis südamel pakitses, välja puistata. Tema vend Modest märgib, et kui Pjotr Iljitšilt küsitud, millal ta hakkas komponeerima, vastanud ta tavaliselt: «Sellest ajast, kui esmakordselt tutvusin muusikaga.» Ent muusika helises Pjotr Iljitši ümber juba sellest hetkest peale, mil ta ennast vaevalt mäletas. Muusikaliste muljete jõud ja sügavus ilmsesid juba viie-kuueaastase Tšaikovski juures. Nimelt just sel ajal kujunes tal välja sisemine kuulmine, mis võimaldas tal «kuulda muusikat» täielikus

vaikuses ja klaveri juurde minemata. Sisemise kuulmise tekkimine hirmutas algul poisikest ennast ja erutas väga guvernanti, kes arvas, et tegemist on kuulmishallutsinatsioonidega. Fanny võttis tarvitusele energilisi abinõusid, et päästa Petjat nendest harrastustest, mis tema arvates olid ohtlikud poisikese tervisele. Pehmeloomuline ja kuulekas Petja näiliselt alistus. Kui teda klaveri juurest ära kutsuti ja vanema venna Nikolaiga aeda või õue mängima saadeti, võttis ta meelsasti osa ühistest mängudest. Veelgi meelsamini tantsis ta koos vendade ja õdedega avaras saalis valssi, galoppi ja polkat, kui ema mängis klaveril. Tegelikult aga jäi kõik endiseks: Petja kasutas iga vaba hetke selleks, et kuulata muusikat, kui aga orkestrion vaikis ja kui tal polnud võimalik klaveri juurde minna, kuulas ta muusikat, mis helises tal kõrvus, mõtles mõttes muusikat välja ja mängis muusikapalu, trummeldades mõlema käega lauale, aknale, kõigele, mis ette juhtus. Seejuures oli muidugi mõistlikum minna mõnda kõrvalisemasse kohta, et Fannyt mitte pahandada. Kord juhtus, et Petja läks õuepoolsele klaasrõdule ja oli seal niivõrd haaratud oma fantaasia tormilisest puhangust, et lõi klaasi puruks ja tegi klaasikildudega käe päris tublisti katki. Poisike arvatavasti ootas karmi karistust, kuid asi võttis ootamatu pöörde: vanemad tellisid Votkinskisse Petja jaoks eraldi muusikaõpetaja. Peagi ilmnes, et saabunud õpetajanna oli kasinate teadmistega, õpilane jõudis õige varsti oma teadmistes õpetajale järele, kuid peamine oli tehtud: muusika oli saanud tagasi oma õigused.

Paar-kolm aastat hiljem, kui Petjal olid kannatuserohked päevad, jutustab ta kirjas Fannyle, kes selleks ajaks oli Tšaikovskite majast lahkunud, et ta püüab võimalust mööda mitte lahkuda klaverist, mis on talle lohutuseks.

Kuid väike Tšaikovski polnud mitte ainult helilooja, vaid ka luuletaja. Tema kasvatajanna poolt hoolikalt säilitatud seitsme- või kaheksa-aastase Petja luuletused võimaldavad meil korra pilku heita lapse hingemaailma.

1848. aastal kirjutab poisike luuletuse «Minu kodumaa».¹ «Armas kodumaa!» hüüab ta, «ma ei tahaks kunagi sinust lahkuda. Siin ma elan, siin ka suren. Minu armas kodumaa, minu kallis maa! Mitte kunagi ei lähe ma võõraste rahvaste juurde. Ma austan ainult sind, mitte kedagi peale

¹ Nagu peaaegu kõik Tšaikovski nende aastate luuletused, on ka see kirjutatud prantsuse keeles.

sinu.» Teises luuletuses kandub ta mõttes kaugetesse maadesse ja andub kogu südamest koduigatsusele: «Mäletad, õde, neid aasu, mis olid nii kaunid? Mäletad Venemaad, meie armast kodumaad? Mäletad, õde, kui õnnelikud me tookord olime? Korjasime lilli, sõime marju. Olime nagu linnud, kes suvel laulavad ja keset lilli lendavad... Nagu ööbik, kes suvel laulab.» Tinglikult poeetilistest fraasidest tungivad läbi palavad tunded ja annavad soojust värsi naiivsele lapselikule vormile.

Muljete ring, mida Petja sai Votkinskis, polnud kuigi avar. Ent siiski tungisid tabamatud puhangud Tšaikovskite perekondlikku maailma. Väljaspool kodust hubasust asus karm maailm, millest poisike teadis vähe. Tehases kopsisid rasked haamid, seal sulatati rauda, taoti ankruid ja kette laevastiku jaoks. Ahjude ja haamrite juures, ääside ja alasite taga seisis tahmased väsinud inimesed. Votka jõe ülemjooksul põletasid sajad söepõletajad metsalankidel puusütt. Kaamalt vedasid burlakid veokõitega mööda Votka jõe üles suuri lotje, millele olid laaditud Goroblagodatski tehaste malmikangid. Mööda reeteed sõitsid raskete kroonukoormatega suurekasvulised, kulmudeni härmatisega kaetud taadid pikkades kasukates. Ja peaaegu kõik need olid, välja arvatud mõned palgatöölised, pärisorjad, käsualused inimesed. Votkinski tehase eesrindlikul tehnikal oli pehkinud alus.

Samal aastal, kui sündis Pjotr Iljitš, kirjutas III osakonna ülem ja sandarmikorpuse šeff A. Benckendorff oma keiserlikule soosijale rahva meelsusest teatades ärevusega: «Talupoegade vabadusidee muutub iga aastaga Venemaa tulevikule üha ohtlikumaks... [See] hõõgub nende seas lakkamatult ja tuleb segastes asjaoludes ilmsiks enam või vähem ohtlike välgatustena... Igal pool peitub mingisugune üldine rahulolematuse.»

Õhkkond muutus pinevaks ka Uraalis. Tragöödia, mis leidis aset aasta hiljem Revdas Jekaterinburgi (praegu Sverdlovsk) lähedal, kõneleb nii paljustki. Revda söepõletajate liikumine, mis lõppes 15. aprillil 1841. aastal kangelasliku relvastatud vastuhakuga, hämmastab meid mitte ainult ülestõusu suure ulatusega, vaid ka pärisorjadest tööliste haruldase vastupidavuse ja monoliitsusega. Ülestõusu mahasurujatele jäid kauaks meelde rahvahulgast kostnud hüüded: «Kõik ühe eest!», «Nüüd pole endine aeg, et alistumel!» — ja siis, kui politseinikud enne tulistamist hakka-

sid näisi ja lapsi eemale ajama, kostis karmilt: «Käed eemale! Need on meie naised ja surevad koos meiega...»

Petja ei teadnud midagi sündmustest, mis leidsid aset Revdas, ta ei kuulnud midagi miljonite inimeste teadvuses hõõguvast vabadusideest. Temani jõudsid vaid pika oigega sarnanevad burlakkide laulud, neidude unistavad meloodiad ja küllap ka kalurite uljad laulud, kes laulsid samuti nagu nende Volga ametivennad sellest,

kui Stenka Razin verega
kord värvis Volga laineid...

Teatud ajani jäi see kõik püsima kusagile sügavale, päris hinge põhja, jätmata teadvusse märgatavaid jälgi.

Neil varajastel, vastuvõtlikel aastatel tajus poisike elavalt põhjamaist vene loodust, lopsakat vene kõnekeelt, vene mõttelaadi ja venepäraste nägude ilu — kõike seda, mida ta kogu elu kirglikult armastas. Saabub aeg — ja lapsepõlvemuljed elustuvad ja süvenevad Tšaikovski teostes ning vene elu hakkab neis kõlama uue tõepärasuse ja uue iluga.

III peatükk

Kohutav aeg

Peterburi... Trummipõrin koidikul. Ratsaväesignaali teravad helid, läbilõikav tuule monotoonne ulgumine ja rajuilma kaeblik mühin. Polguorkestri vaskne üürgamine, rasked soldatisannud, mis panevad paraadipäeval maa kõmama ja vappuma. Kiivrid, kaskid, kolmnurksed kübarad, tugevasti, viimse võimaluseni kinnitõmmatud rihmad, laiatiivalise keiserliku kotka kujutusega vasknööbid, mis on hõõrutud läikima nagu peegel. Mööda tänavaid metsikult kihutavad kullerid ja triibulistest putkades seisvad unised vahimehed.

Peterburi... Madal põhjamaa taevas, mis kallab inimestele heldelt kaela kord justkui sõelast langevat peent nukraks tegevat vihma, kord külma udu, kord jääterasid. Korrapäraselt asetsevad majad, justkui joonlauaga tõmmatud tänavate, kanalite ja väljakute piirjooned.

Talveõhtuil rivistuvad härrastemajade paraadtreppe ette mitmes reas saanid ja tõllad, kogunevad salkadesse

päevavargad, kostavad summutatult kord poloneesi kõrgid ja pidulikud helid, kord hoogne polka, kord mõtlik valss.

Admiraliteediväljakul aga põrisevad kogu võinädala trummid, lasevad peenikest vilet pajuviiled, mängivad lustakalt lõõtspillid. Meeletult veiderdavad röske tuule käes lõdisedes kaupmeeste palgalised kisakõrid, kiiruga kokkuklopsitud palaganide ees tantsivad litritega ülepuistatud kergetes rõivastes siniseks tõmbunud nägudega kõhnukesed tantsijad, püüdes kõigest väest auväärseid kodanikke juurde meelitada. Siin lõbutseb pisut vintis, heasüdamlik rahvas. Kiiged lendavad kõrgele, peaaegu taevani. Müri-seb ehitud, nikerdatud festoonidega karussell. Rahvahulga lõbus kõnekõmin, puretavate pähklike hele ragin, balalaika tinin, laulud — kõik liitub imetoredaks pühadeaegseks käraks...

Kui sulgeda silmad, võid hetkeks ette kujutada, et viibid lihavõtteaegses Votkinskis või Irbiti laadal. Siin võiks lõbutseda niipalju kui süda kutsub, imeda klaaskompekke, ilma et keegi keelaks, ja ragistada pähkleid, tundmata endas pakitsevat ja painavat nukrust...

Kuid ei, ta peab naeratama, vabandama, vastama viisakalt küsimusele, mida härra Vakar on juba kolm korda korranud, ja minema koos temaga mänguasjade müütaja juurde. Väikesed puust trummilööjad põristavad trummi, tunnimehed seisavad vahiputkade juures, andes püssiga au, kahurid tulistavad niidi otsa pandud puust kuulikesega, kasakad ratsutavad hobustel, kiivrid ühe kõrva peale lükatud, nende ees sõidab uljalt vahva kindral.

«Siin aga on veel üks huvitav mänguasjake! Suvatsege ainult vaadata, teie ausus!» hüüab nobe kaupmees, õngit-sedes mänguasjade hunnikust välja mitte just tavalist mänguasja: puust pingil lamab kummuli puust talumees, kahel pool seisavad kaks teist talumeest, vitsad käes; piisab vaid traadist vända pööramisest, kui mehed hakkavad end liigutama ja lamaja pihta sajab mõlemalt poolt hoope.

«Õpetlik mänguasjake!» heidab kaupmees nalja. «Üks-kõik, kas kakskümmend või kolmkümmend «tulist» — kõik viib täide, olge mureta, härraste tahtel ja korralikult.»

Vakar krimpsutab nina, nimetab rändkaupmeest põlglikult «armastusväärseks», ostab puust kahurikese ja sam-mub edasi. Petja näol eksleb hajameelne, nukker ilme. Ta näeb enese ees helkivate, marmoritaoliselt läikima poleeri-

tud roosade seinte ja avarate valgusküllaste akendega suurt saali, Õigusteaduse Kooli kasvandike liikumatuid, tardunud ridu, saali keskel aga puupinki ja sellel poisikest. Mitu kooliteenijat hoiavad teda kõvasti kinni. On kuulda vitsade vihinat, tasaseid, tumedaid lööke ja on raske öelda, mis on hirksam, kas see, et pekstav vaikib, olles hammustanud huuled veriseks, või see, et selle ebaloomuliku vaikuse katkestab lõpuks hale, summutatud karje, mille eest tahaks põgeneda maailma lõppu, jääda kurdiks, jätta hüvasti eluga.

Jah, õnnelikest Votkinski-päevadest saadik on palju vett merre voolanud. 1848. aastal läks Ilja Petrovitš erru. Pole teada, millisel määral see samm oli astutud vabatahtlikult. Igal juhul kaotas mäeasjanduse ametkond ühe oma kohusetruuma töötaja, perekond aga sooja, üheteistkümne aasta jooksul koduseks muutunud pesa.

Petja silmade all varises põrmu kogu armastatud ja igavesena näiv kodune elukord. Vanemad, keda ta oli harjunud nägema lahkete ja kõikvõimsatena, paistsid olevat murelikud ja tõsised. Tundus, nagu oleks kõiki rõhunud mingisugune õnnetus. Tšaikovskite perekond lahkus jäädavalt Votkinskist ja asus elama algul Moskvasse, novembriks aga jõuti Peterburi, kus Ilja Petrovitš hakkas uut töökohta otsima. Kärarikas uute muljete vool tulvas lapse hinge, kuid neid omaks võtta, nendega harjuda nii, nagu see oli olnud varem, osutus raskeks. Pealinna väsitav elu oma asjatoimetuste ja askeldustega röövis kogu täiskasvanute aja, mistõttu nad ei saanud pühendada lastele kuigi palju tähelepanu. Lapsed pidid ise kõigega toime tulema.

«Ma nägin siin palju sellist, mida ma kunagi varem pole näinud,» kirjutab Petja Moskvast Fanny Durbachile oma esimeses meie päevini säilinud kirjas. Ta ei selgita, millest on jutt, kuid ta otsib uute piinavate muljete eest varjupaika mälestustes, mis on seotud hiljutise õnneliku minevikuga. «Kas te mäletate,» küsib ta, «kas te mäletate, kuidas te laupäeviti kirjutasite meile üles, kui palju keegi oli nädala jooksul häid hindeid saanud?» Ja ta peatab ennast ise: «Võimatu on Votkinski-elu meelde tuletada, mul kipub nutt peale, kui ma sellele mõtlen.»

Kohe pärast Peterburi saabumist otsiti talle hea muusikaõpetaja, keegi Filippov. Samal ajal paigutati Petja koos Koljaga erapansioni. Siin algasid vendadel rasked päevad.

Et Petjat oli eelmistel aastatel hoolikalt kaitstud elu varjukülgede eest, siis tajus ta nüüd väga teravalt tolleaegse koolielu jõhkrust. Kõik tema teadvuses toimuvad protsessid neelasid halastamatult tema jõudu. Peagi ületas see pingutus igasuguse piiri. 1848. aasta detsembris põetud leetrid tüsistusid ootamatult närvihaiguse hoogudega. Väga võimalik, et siin andis tunda mitte eriti soodne pärikkus: Pjotr Iljitši emapoolne vanaisa André Assière oli kannatanud epilepsiale lähedaste hoogude all. Lühikeste haiguskuude jooksul muutus Petja tunduvalt, kaotas palju oma lapselikest joontest. 1849. aasta suvel kirjutas tema lelleütar Liidia Fannyle: «Mõnikord me tantsime või laulame Petja muusika saatel. Ta mängib väga kenasti, võiks arvata, et klaveri juures on täiskasvanu. Tema praegust mängu ei saa võrreldagi sellega, kuidas ta mängis Votkinski tehases.»

Siit järeldub, et uued muljed, mis poisikese üle koormasid, andsid samaaegselt tõuke tema muusikalise ande arenemiseks.

1849. aasta algul viidi Petja külalislahkusetust Peterburist Uraali, kus isa sai Alapajevski ja Nevjanski tehaste juhataja koha. Alapajevskis veedetud aasta näis Petjale arvatavasti õnnelike Votkinski-päevade naasmisena. Isa oli uuesti teotaheline ja tarmukas, ema aga rahulik ja hoolitsev. Jälle karm Uraali loodus, ainult veelgi maalilisem kui Votkinskis. Jälle Eugénie Foa «Väikesed muusikamehed». Ta ei väsinud lemmikraamatut ikka ja jälle lugemast, iga kord leidis ta selles midagi uut.

Ent seljataga oli Peterburi, pension, haigus. «Armas Alapaihha» oli vaid peatuseks, et hinge tõmmata enne suurt üleminekuperioodi tema elus. Järgmise, 1850. aasta septembris astus Petja Peterburi Õigusteaduse Kooli ettevalmistusklassi.

Õigusteaduse Kool, mis asutati 1836. aastal kohtuametnike ja kohtuministeeriumi juhtiva personali ettevalmistamiseks, torkas algul silma oma režiimi pehmuse poolest, mis Nikolai-aegse Venemaa tingimustes oli ebatavaline nähtus. Kuigi see kool oli kinnine õppeasutus ja kuigi õpilased seal mitte ainult ei omandanud teadmisi, vaid ka elasid, kandis kasvatus poolkodust iseloomu. Siin hinnati väga muusikat. Kooli asutaja ja patroon Oldenburgi prints Peter, kes ise oli asjaarmastaja muusik, korraldas koolis ja

enda pool kodus terveid kontserte ning kutsus Õigusteaduse Kooli õpilasi spetsiaalselt «muusikale». Siin esinesid sissesõitnud kuulsused, mängis kooli orkester ja paistsid silma Õigusteaduse Kooli õpilased muusikud Aleksandr Serov, Platon Vakar ja teised. Parimaid õpilasi viidi ooperisse, printsi looži. Muide, iseloomulik on see, et kuigi prints igati soodustas muusikaga tegelemist, andis koolis klaveritunde andetu Karl Karell.

Kooli rahulikule elule tuli lõpp 1849. aastal, mil avastati Petraševski revolutsiooniline ring ja sellest osavõtjate suhtes rakendati ränki repressioone. Asjaolu, et ringil oli sidemeid õppiva noorsooga, äratas valitsuse tähelepanu. Valitsus võttis viivitamatult tarvitusele kõik tema võimuses olevad vahendid, et seda pahet välja juurida. Juba aasta enne seda, kui õiendati arveid petraševskilastega, leidis uus direktor vürst N. S. Golitsõn, et kool on viidud, nagu ta ise hiljem kirjutas, «igasuguse distsipliini ja korra kadumiseni», vanemad kasvandikud aga on «pooleldi ebaustavad noormehed nii religioosses, poliitilises kui ka moraalses suhtes, nad on koguni nihilistid».

Petraševskilaste asi avas Õigusteaduse Kooli elus uue kurva peatüki — terrori epohhi, nagu seda määratles kooli ajaloo uurija G. Suzor. 22. detsembril astus Peterburis Semjonovi väljakul koos teiste petraševskilastega musta riidega kaetud tapalavale kohtuotsust ära kuulama noor Õigusteaduse Kooli õpilane V. A. Golovinski. Ta tunnistas avalikult, et talupoegade vabastamine on Venemaal tähtsaimaks küsimuseks ja et selleks vabastamiseks kõlbavad kõik vahendid. Selle eest mõisteti Golovinski surma mahalaksmise läbi; pärast kohtuotsuse pehmendamist aga saadeti ta 25 aastaks soldatiks Orenburgi liinipataljoni.

Samal kuul, 7. detsembril 1849. a. määrati Õigusteaduse Kooli direktoriks endine Riia politseiülem kindralmajor A. P. Jazõkov.

«Ma mäletan tema ilmutumist meile ettevalmistusklassi nii selgesti, nagu oleks see aset leidnud eile,» meenutab Tšaikovskist kaks klassi eespool õppinud vürst V. P. Meštšerski. «Ta ei astunud, vaid otse lendas sisse nagu tormi-iil, tervitas, seejärel aga ajas silmad punge, et anda oma näole rangemat ilmet, ning hakkas käima pingi juurest pingi juurde... Ma seisin, käed laual. Ta astus minu juurde ja lõi mu käte pihta. «Kuidas julgete nõnda seista?» röögatas

ta. «Käed kõrvale!» Teise poisiga käitus ta samuti, see hakkas nutma. Seejärel ta lausus: «Vaadake ette, pidage end korralikult üleval, muidu on teiega jutt lühike!» ning sööstis klassist välja... See oli esimene mulje uuest režiimist...»

«Ta asus oma ametikohustuste täitmisele üsna originaalselt,» jutustab teine selle kooli kasvandik I. A. Tjutšev. «Korrapidaja kasvataja rivistas meid aulas üles, et söögi saali lõunale minna; vaevalt jõudsimme rivistuda, kui meie ette ilmus mitte just eriti noor keskmist kasvu kindral, seljas armee jalaväemunder. Kindral kuulutas meile: «Ma olen teie direktor, riigipea käskis siin korra majja luua; tunneme, vennikesed, neid asju!», pööras ühel jalal ümber, lõi kannused kokku ja tormas edasi. Kasvandikud vaatasid hämmeldunult üksteisele otsa...»

Riia politseiülem oskas petraševskilaste purustavatele ideedele vastu seada ainult raevuka kärkimise, kasarmudrilli ja ihunuhtluse. Endised kasvatajad, välja arvatud mõned harvad erandid, asendati ohvitseridega. Koolipäev algas trummipõrinaga. Pärast hommikueinet õpetasid kaardiväepolkude allohvitserid, «rividrilli professorid», tulevasi kohtuametnikke ja senaatoreid marssima.

«Range režiimi kehtestamisega,» märgib G. Suzor, «muutus ka ülemuste suhtumine kunstisse. Muusikatunnid omandasid kroonuliku iseloomu, kontsertide puudumine aga võttis neilt veetluse.» Koolis, mis oli tollal, kui Serov ja Stassov seal viibisid, üheks vene muusikakultuuri koldeks, toimus just sel ajal, kui Tšaikovski sinna õppima asus, täielik allakäik.

Aleksandra Andrejevna Tšaikovskaja ei teadnud sellest midagi, kui ta Petja Õigusteaduse Kooli saatis. Toimides nähtavasti selle kooli endise kasvandiku ja suurepärase muusikamehe Platon Aleksejevits Vakar¹ nõuandel, oli tal põhjust arvata, et valis oma pojale niisuguse õppeasutuse, mis vastas kõige rohkem poisi pehmele iseloomule ja tema silmapaistvale muusikalisele andele. Tegelikult lükkas need oletused kohe ümber.

Tolleaegsete kinniste sõjaväe-õppeasutuste tavad koos hingetu formalismi, jõhkruuse, halvasti varjatud välise hiil-

¹ P. A. Vakar — Ilja Petrovitš Tšaikovski vana tuttava Modest Vakar'i vend, luuletaja Tjutševi ametivend ja helilooja Serovi lähedane sõber.

guse ning alalise ja igapäevase õpilaste inimväärikuse üle irvitamisega, mis oli muutunud juba pedagoogiliseks põhimõtteks, said Jazõkovi tulekuga ka Õigusteaduse Kooli tavadeks. Tingimatu, vastuvaidlematu allumine kuulutati esimeseks kohuseks. Enam ei tohtinud olla oma mõtteid, oma arusaamist kohusest ega tohtinud omamoodi, teistest erinevalt, lõbutseda. Kõike nähti ette valmil kujul, kroonulikult. «Ei tohtinud end liigutada ega isegi unistada ega lasta välja paista, et mõtled, ega välja paista, et ei karda, vastupidi, tuli näidata, et kardad...» määratles Gleb Uspenski seda süsteemi, mis jättis tervete põlvkondade teadvusse sügava jälje.

«Peagi saime aru ja tundsi, et olime muutunud numbriteks, mille all me täitsime oma kasvandike-funktsioone,» kirjutab Meštšerski, kes nimetas oma kooliaega ilmekalt «seitsmeaastaseks vangistuseks Õigusteaduse Koolis Jazõkovi juures».

Õpetamise tase, mis polnud Õigusteaduse Koolis kunagi kõrgel, langes täiesti. Liberaal Arsenjev ja reaktioonäär Meštšerski on üksmeelsed selle fakti hindamisel. K. K. Arsenjev kirjutab, et nooremates klassides «ei olnud minu ajal mitte ühtki head õpetajat. Geograafiat ja vene keelt õpetati selliselt, et tunnis võis magama jääda, ajaloo õpetamisega tegi Naljotov vaid isu selle ainega tegelema hakata, matemaatikat ja ladina keelt õpetati nii, et need kohe ununesid. Nendel, kes prantsuse ja saksa keelt ei osanud, oli võimatu neid keeli õppida, need aga, kes oskasid, läksid oma teadmistes tagasi.» Üheks tõsisemaks ja asjalikumaks õpetajaks peeti koolis ajaloo õpetajat professor I. P. Šulginit. «Kui haletsemisväärsed on need vaesekesed, kes peavad õppima hr. I. Šulgini raamatu järgi!» hüüdis Dobroljubov, retsensseerides Šulgini «Üldajaloo õpikut». «Milline terve mõistuse moonutamine, milline vaadete kitsus ja labasus...»

Viimasel kolmel kursusel õpitavaid juriidilisi eriaineid omandati veelgi mehaanilisemalt, veelgi formaalsemalt kui üldhariduslikke aineid. Neid tuubiti kiiruga eksamiteks, et sealsamas kohe unustada. Eksamid ise ei kujutanud endast mingisugust tõsist teadmiste kontrolli. «Minu ajal,» kirjutas Tšaikovski vastikustundega 1883. aastal, «ei kujutanud eksamid Õigusteaduse Koolis endast isegi mitte loteriid, kus kõik oleks sõltunud õnnelikult väljatõmmatud numbrist, vaid see oli lihtsalt komöödia. Kõik rajanes mitmesuguse

pettuse seaduslikuks tunnistatud traditsioonidel, millest väga sageli võtsid osa ka õpetajad ise, kes leppisid salaja õpilastega kokku.»

Pilt on kurb. Ent niisugustes tingimustes kujunesid ju ise'loomud, muutusid püsivamaks vaated elule, omandati kõrbe'isi tõekspidamisi! «Maailmas pole mitte midagi,» märgib Herzen õigesti ja tabavalt, «mis puhastaks ja õilistaks poisiiga ning kaitseks teda nii, nagu teeb seda tugevasti ülespaisutatud huvi üldinimlike nähtuste vastu.» Pärast 1849. aastat tehti Õigusteaduse Koolis kõik mis vähegi võimalik, et seda huvi hävitada. Ja tagajärjed ei lasknud end kaua oodata. Seiskunud soo kohale kerkis roiskunud aurude udu. Kunagi varem, 1838. aastal, tõid Õigusteaduse Kooli õpilased oma jõududega lavale «Revidendi». Nüüd aga sai vanemate klasside õpilaste peamiseks huviobjektiks kõrgemale seltskonnale ettenähtud Mihhaili teater, kus esines prantsuse trupp. Mõnikord võtsid ülemise rõdu viiskümmend kaks kohta tihedalt enda alla rohelises Õigusteaduse Kooli vormiriietuses noorukid, kes jälgisid hinge kinni pidades tühise komöödia sündmuste käiku. Enamiku Õigusteaduse Kooli õpilaste jaoks oli teater mitte ainult meelelahutuseks, vaid ka päris kooliks, kus õpetati kergemeelset ja frivoolset suhtumist ellu ja armastusse. Nikolai režiimi koledustele lisandus noorte hingeelu rüvetava liiderlikkuse propageerimine. Kooli juhtkond nägi selles suurepärasest vahendist noorte kaitsmiseks «rumalate ideede» eest. Inimesed, kes vastutasid tulevaste ohvitseride, inseneride ja juristide kasvatamise eest, vaatasid kõige kisendavamatele moraalse laostumise väljendustele läbi sõrmede.

«Nikolai valitsemisaja südametunnistusel lasub kohutav patt... laste hinge mürgitamises,» kirjutas Herzen ja lisas kibedusega: «Peab imestama, kuidas need puhtad ja rikumata hinged, kuigi nad mõjudele järele andsid, siiski veel terveks jäid.»

Lahkumine perekondlikust ringist läks Tšaikovskile kalliks maksma. Varises kokku mõistlik, inimlik ja üllas elukord. Isa, eriti aga ema kujutasid nüüd tema silmis tagasi-pöördumatu õnne elavat kehastust, hingerahu ja harmoonia kehastust, mille poisike oli kaotanud. Sügavasti vapustas teda 1850. a. sügisel ema ärasõit Alapajevskisse. Pjotr Iljitši noorem vend Modest Tšaikovski, mitmes suhtes

väärtusliku kolmeköitelise teose «Pjotr Iljitš Tšaikovski elu» autor, jutustab sellest järgmiselt:

«See juhtus Srednjaja Rogatka, kuhu sõideti tolle aja kombe kohaselt saatma neid, kes lahkusid Moskva maanteed mööda... Teel sinna Petja nuttis mõned korrad, ent kuna reisi lõpp paistis kaugel olevat ja kuna ta pidas kaliks iga silmapilku, mil ta sai veel ema vaadelda, siis näis ta võrdlemisi rahulikuna. Kuid lahkumispäigale jõudes kaotas ta täielikult enesevalitsemise. Ta ei kuulnud ega näinud midagi, ta oleks nagu jumaldatud olendiga ühtesulanud. Tuli kasutada jõudu, et vaest last Aleksandra Andrejevna küljest lahti kiskuda. Kui hobused hakkasid liikuma, võttis poiss viimse jõu kokku, rebis end lahti ning jooksis meeleheitlikult karjades tarantassile järele, püüdes astmelauast, porilauast, ükskõik millest kinni haarata, asjatus lootuses vankrit peatada... Kuni surmani... ei suutnud ta sellega leppida, mitte kunagi ei saanud ta unustada seda sügavale hinge tungivat solvumist ja meeleheidet, mida ta tundis, joostes vankri järel, mis lahutas teda emast.»

Teda valdas tagasihoidmatu nukrus. «Kõik, mis teda ümbritses,» kirjutab Modest Tšaikovski, «tekitas temas vastumeelsust, osavõtmatust ja ükskõiksust.» Sellest hoolimata õppis ta väga hästi. Avaldusid suurepäraseid anded ja juba lapsepõlves sisendatud tööarmastus. Kui Tšaikovski läks ettevalmistusklassist üle kooli esimesse klassi, hakkas ta veelgi tugevamalt tundma kooli õhkkonnast tingitud iket. Õnneks sõitis Ilja Petrovitš Tšaikovski, kes oli jäänud Alapajevski tehastes ilma tööta, just sel ajal lõplikult kogu perekonnaga Peterburi ja piinavale lahusviibimisele tuli lõpp. Lõpuks siis veetis Petja nüüd pühapäevad, pühad ja suvevaheaja kodus. See valulisuse-kirglikkuse pitser, mille Tšaikovski enese sõnade järgi olid vajutanud armastusele ema vastu esimesed kooliaastad, ei kadunud ka lahusoleku lõppedes. Emas nägi ta endiselt seda ideaali, kelle järele ta süda piinles ja igatses.

13. juunil 1854 see habras õnn purunes. Aleksandra Andrejevna Tšaikovskaja suri parimas elueas koolerasse. «See surm mõjus kohutavalt nii minu kui ka meie perekonna saatusele,» kirjutas Tšaikovski kakskümmend viis aastat hiljem. «Selle hirmsa päeva iga silmapilku mäletan ma nii selgesti, nagu oleks see olnud eile...»

Elu lõpuni ei olnud Tšaikovskil mitte ühtki sõpra ega

sõbratari, kes oleks olnud talle nii lähedane, kui oli talle kunagi olnud tema ema.

Tšaikovski õppis Õigusteaduse Koolis ligikaudu üheksa aastat. Me teame vähe, liiga vähe tema hingeelust kooliaastail. Oma klassikaaslaste mällu on ta jäänud sõbraliku ja õrnahingelise poisina, kooli üldise lemmikuna. «Me kõik armastasime teda,» ütles V. N. Gerard kolmkümmend viis aastat hiljem helilooja lahtise haua kohal, «sest meie seas ei olnud armsamat, südamlikumat, paremat ja sümpaatsemat poissi kui Pjotr Tšaikovski.» Isegi Jazõkovi parem käsi, karm polkovnik Rutenberg, kelle mustade vurrude alt väga sageli kostis ähvardus: «Tõmban teil naha üle kõrvade!», tundis Tšaikovski vastu sümpaatiat. Samal ajal aga heidab ühe Pjotr Iljitši koolivenna poolt mälestuskildudes juhuslikult pillatud fraas — «Tšaikovski tundis äärmist vastikust tol ajal valitseva kasarmuvaimu vastu» — ootamatult eredat valgust sellele, kuidas noor Õigusteaduse Kooli õpilane tegelikult suhtus nürimeelsesesse kasarmurežiimi, mille all ägas kogu Venemaa.

Koolisviibimise aja jooksul Tšaikovskit ennast ei peksnud ega pandud kordagi kartserisse, kuid tal tuli olla avaliku peksu juures, mille Jazõkov sisse seadis. Mulje, mille talle see vaatepilt tekitas, oli helilooja venna Modesti sõnade järgi «kustutamatu vapustav». Tšaikovski hingest ei kadunud ialgi see jälg, mille need aastad talle jätsid. Õigusteaduse Kooli lämmatas temas energia, mida oleks läinud vaja, et aktiivselt kurjuse vastu võidelda, lämmatas ülla võitlusenergia. Rõhumise, pimeduse ja kurjuse jõud tundusid talle alati äärmiselt võimsatena, peamine aga on see, et nad tundusid äärmiselt aktiivsete ja agressiivsetena. Ja kui elu ikkagi võidab, siis toimub see tema arva-tes eelkõige just tänu sellele, et elu on hävitamatu ning et tal on võime lõpmatult uuesti sündida.

Selles tundes, milles peegeldus kooli tegelikkus, kus pörkusid kokku kooli juhtkonna halastamatu kõikvõimsus ja kasvandike väline jõuetus, peituvad Tšaikovski isiksuse paljud iseärasused. Muusika oli ainuke asi, mis andis talle neil aastail jõudu talumatule rõhumisele vastupanemiseks ja mis andis tema elule mõtte, oli talle tähtis kui õhk. Pjotr Iljitši enese sõnade järgi jälitasid helid teda pidevalt kõikjal, kus iganes ta ka ei viibinud ja mida ta ka ei teinud. Ta ei valitsenud veel oma talenti, pigem valitses

talent Tšaikovskit. Temas elas muusika, mis murdis endale teed klaveriimprovisatsioonides ja täitis tema sisemist kuulumist, mis ei allunud veel ei loomingulisele tahtele ega tehnilisele vilumusele. Ent see muusika oli tema lahutamatuks osaks, tema hingeaks, ta kasvas ja mehistus koos temaga.

«Juba tol ajal,» meenutab Tšaikovski koolivend A. V. Mihhailov, «eraldas muusika teda järsult seltsimees-test. Ta ilmus meie keskele alati mõtlikuna, millegi üle muret tundes, kergelt naeratades, seljas kuub, mille käised olid üles kääritud, ja istus tundide kaupa muusikatoas klaveri taga. Ta mängis suurepäraselt... — temas võis näha tõsist muusikameest.»

Kahtlemata toimus neil aastail tema hinges arenemise ja küpsemise varjatud protsess äärmiselt ebasoodsates tingimustes. Õigusteaduse Kool pidurdas tema kunstialast arenemist ja muutis tema hingeelu kristallselged lätted sogaseks.

Kuid kõigel sellel on veel ka teine tähtis külg. Tõeline rahva elu, miljonite ja kümnete miljonite vene inimeste elu, mille vastukaja kostis Ofiterskaja tänava majakesse ainult kauge lauluna, sai siin esmakordselt Petjale igapäevaseks proosaks, vastumeelseks koolireaalsuseks. See paratamatu kokkupõrge, mis tal tekkis teadmatult tajutud õigluse, aususe ja inimväärikuse mõistete ning ebainimliku jazōkovliku korra vahel, oli pisiosakeseks sellest suurest ühiskondlike jõudude kokkupõrkest, mis kajastas lähenevat ajaloolist kriisi.

IV peatükk

Pärast Sevastopoli

Tšaikovski kooliaastad langevad ühte väga tähtsate sündmustega. Aastakümnete jooksul valminud ühiskondlik kriis puhkes lõpuks valla. Vana kord varises kokku Sevastopoli kaitsmise suurtükimürina saatel. Sõja haripunktil suri Nikolai I, olles jõudnud veenduda kogu valitsemissüsteemi täielikus kõlbmatuses. Tema surmasse suhtuti kui terve ajaloolise epohhi lõppu. «Kõik tunnevad tahmatult, et mingisugune kivi, mingisugune press on igauhe südamele maha võetud, hingata on nüüd kuidagi

kergem; äkki elustusid enneolematud lootused; väljapääsmatut olukorda, millest peaaegu kõik lõpuks meelega aru said, näis äkki võimalik olevat muuta,» kirjutab kirjanik S. T. Aksakovi tütar 21. veebruaril 1855. aastal oma päevikusse.

Riigis levisid üksteisest isoleeritud, kuid ikkagi hirmu tekitavad talurahvarahutused. Läks täide see, mida Benckendorff oli kartnud: talupoegade vabaduseidee oli saanud niivõrd küpseks, et selle taga kerkis üles lähedase revolutsiooni kummitus. Hauavaikus asendus algul argliku, hiljem aga üha julgema rahulolematuseavaldusega. Ulatuslikult levisid Herzeni väljaanded, eriti «Kolokol». «Igaüks,» meenutas hiljem N. V. Šelgunov, «tahtis mõelda, lugeda ja õppida..., igaüks, kellel midagi südames pakitses, tahtis sellest valjusti kõnelda.» Kerkisid esile ning vallutasid noore sugupõlve mõttemaailma Tšernõševski ja Dobroljubov, kes julgelt ja järjekindlalt kaitse sid rõhutatud talurahva huve. Ajakirjades — eelkõige Nekrassovi «Sovremennikus» — võttis sõna terve plejaad revolutsioonilis-demokraatliku suunaga kirjanikke. Teaduse alal, maalikunstis ja muusikas — kõikjal kujunesid välja uued voolud, mis olid otseselt või kaudselt seotud vene eesrindliku mõtte peasuunaga. Selle suuna põhitunnuseks oli pärisorjusliku korra ja kõigi tema avalduste kirelik vihkamine.

Hirmunud valitsus asus reformide teele. Ja kuigi aadel säilitas veel kauaks oma valitseva seisundi, kuigi isevalitsus rõhus raske malmplaadina Venemaad veel tervelt pool sajandit, püüdes oma ülevõimu säilitada, polnud mineviku juurde enam tagasiteed.

Uued ajad kajastusid ka Õigusteaduse Kooli elus. Kasarmurežiim koolis nõrgenes. Hirmuäratav Jazōkov kahanes oma elusuuruseni ning juba 1857. aastal põhines kogu ta kasvatussüsteem tema enda sõnade järgi sellel, et ta avas igal hommikul õhuakna ja nuusutas, kustpoolt tuul puhub. Tuul oli lõunast ja lõhnas sulava lume järele...

Uldine elavnemine ühiskondlikus elus avaldus viivitamatult ka kooli kasvandike meeleolus. Arvatavasti 1855. aasta kevadel hakati välja andma käsikirjalist ajakirja «Kooli Teataja», milles Õigusteaduse Kooli õpilaste mälestuste järgi viieteistkümnenda aastane Tšaikovski oma luuletusi avaldas. Selles ajakirjas ilmus ka tema «elavalt ja teravmeelselt» kirjutatud artikkel «Meie klassi kirjanduse aja-

lugu». Nagu näha, armastati Tšaikovski klassis tegelda kirjandusega ning seal kerkis esile mitmeid noori luuletajaid. Kõige silmapaistvam oli nendest kahtlemata Aleksei Apuhtin, kes sai «Kooli Teataja» toimetajaks. Sõprus selle haiglase sinisilmalise poisiga, kes teadis peast peaaegu kogu Puškini loomingut, tõi Tšaikovski ellu määratu suure huvi vene kirjanduse vastu, mis jäi talle elu lõpuni. Apuhtin, kes oli juba varasest lapsepõlvest saadik oma ema külaliste seas kohanud eesrindlikke kirjanikke, sealhulgas ka I. S. Turgenevit, ja kelle luuletus Kornilovi surma puhul ilmus Õigusteaduse Kooli õpilaste suureks rõõmuks ajalehes «Russki Invalid», oli elavaks vahendajaks kooli sisemaailma ja väljaspool kooli oleva suure maailma vahel. Petja Tšaikovskil olid tekkinud mõnede klassivendadega sõbralikud suhted juba varemgi, ent mitte keegi neist ei etendanud tema vaimses arenemises nii suurt osa kui ta uus sõber.

Ljolja Apuhtin oli varaküps noormees, kelle silmapaistev kirjanduslik talent avaldus juba varakult. Ta oli paljutöötav lüüriline poeet ja teravmeelne satiirik ning ta värssid olid Meštšerski mälestuste järgi koolis laialt levinud ja neid õpiti pähe. Veelgi tähtsam aga on see, et ta osutus selleks võrratuks lätteks, kust Tšaikovski ammutas uusi ideid.

«Venemaa keiser,» kuulutas kateedrist professor N. A. Palibin, kes luges Õigusteaduse Kooli õpilastele riigiõiguse kursust, «on isevalitsuslik, piiramatu võimuga monarh. Jumal ise käsib tema sõna kuulda mitte ainult hirmu pärast, vaid ka südametunnistuse järgi.» Teine õppejõud F. Witte nimetas orjameelsuse õhinas isegi ooperi «Elu tsaari eest» aupaklikult ümber «Elu armulise keisrihärä eest». Noortel sõpradel võis see traditsiooniliselt monarhistlik fraseoloogia vaid pilkeid esile kutsuda ja lõbusate naljatuste põhjuseks saada. Selleks ajaks olid Apuhtinil, nagu märgib Modest Tšaikovski oma venna eluloos, juba täiesti väljakujunenud vaated ja veendumused, mis olid skeptitsismist tugevasti läbi imbutud. Nähtavasti just see «skeptitsism» avaldaski Tšaikovskile sügavat mõju: «Usk olemasolevate tõekspidamiste vankumatusesse ja pühadusse kadus... Apuhtini ja Tšaikovski sõpruse muutis tugevaks mitte ainult armastus poeesia vastu, vaid ka see, et nad mõlemad suhtusid hukkamõistvalt kõigesse labasesse, tajusid kergesti kõike ilusat ning et neil tekitas

naeru ja nõrdimust see, mis teistel naeratust ega paha-meelt esile ei kutsunud.»

Mis oli siis skeptitsismi põhjuseks ja tekitas sõprades naeru ja nõrdimust? Mis kutsus esile kaastunde?

1850-ndate aastate lõpust leiame vene poeesias luuletuse, mille suhtes bibliograafid pole veel üksmeelsele otsusele jõudnud. Vastukaaluks arvamusele, et selle autoriks oli vähetuntud luuletaja A. N. Ammossov, eksisteerib oletus, et selle kirjutas Apuhtin. Toome alljärgnevalt selle luuletuse.

Ei Pelagejaks keegi teda
eal hüüda tea,
sest vaesele ju on Palaška
ka küllalt hea.
Ta nagu koormahobu rakkes
on käru ees.
Ja ikka paljajalu tema
käib nārudes.
Ta rõivastel ei ole kohta,
kus puuduks lapp.
Vaid leivakoorikuist ja jäätmeist
tal söök on napp.
Tööd teha päevaloojakuni
on tema hool —
Palaška käsku täites jookseb
justnagu nool.
Nii päikselöösk kui paduvihmad
tal osaks said.
Kes haletseb, või teda naerab —
ta vaikib vaid.
Uksainus hirm ja alandlikkus
on silmil-suul,
Palaška näos ei ole kohta
eal ilmel muul.
Muud tunded salamisi ammu
kui katte all
on ärahirmutatud, löödud
ja murtud tal.
Ta pilk on aina liikumatu,
kui kivistund.
Võib-olla kuuleb tema nuttu
vaid öine tund.

Luuletaja on siin käsitletud lihtsaid, igapäevaseid fakte, mis Modest Tšaikovski sõnade järgi «ei kutsu teistes esile ei naeratust ega pahameelt». Ja nendes tavalistes ning seetõttu juba märkamatuks muutunud faktides on luuletuse autor vastu ootusi päevavalgele toonud lihtsa naise hinge, mis on kitsastesse raamidesse surutud, ja näidanud elu poolt tuimaks tehtud töötavas naises *inimest*. See argipäevane traagika ja see ängistav lüüriline toon, mis luuletuse lõpul ootamatult esile kerkib, on haruldaselt lähedased Apuhtini küpsete luuletuste vaimule. Meenuvad ka Tšaikovski teosed — sellesama argipäevase traagikaga, nuri-sematusega ja ängistava alandlikkusega vapustavad, ainult sisemise palava tundega soojendatud naiste monoloogid-pihtimused: laulud ja romansid «Kas ei kasvanud ma põl-lul rohuna» või «Vaid üksi sa».

«Palaška» kunstilised väärtused on silmanähtavad, kuid peale selle on ta arvatavasti ainuke oma laadi poeetiline vastukaja Belinski kuulsale kirjale, mis ta saatis Gogolile. «Venemaa,» kirjutas suur kriitik selles kirjas valu ja rae-vuga, «pakub kohutavat pilti maast, kus inimesed kauple-vad inimestega... maast, kus inimesed ise ei nimeta end nimele, vaid hüüdnimedega: Vankadeks, Vaskadeks, Stjoškadeks, Palaškadeks...»

Neid ridu, mis said ülalmainitud luuletuse oletatavaks epigraafiks, võis lugeda Herzeni ajakirjas «Poljarnaja Zvezda», kus Belinski kiri ilmus esmakordselt 1856. aasta 1. numbris. Kas Apuhtin oli tuttav selle ajakirjaga? Pole kahtlust, et ta juba koolipingis luges Herzeni väljaandeid, mis olid formaalselt keelatud, kuid neil aastail tegelikult kergesti kättesaadavad. Seetõttu pole juhuslik, et luule-tuses «Küla», mis on vaieldamatult Apuhtini kirjutatud, leiduvad read, mis varieerivad sealsamas «Poljarnaja Zvezdas» avaldatud Rõlejevi luuletust.

Tõenäoliselt tutvus Tšaikovski Herzeni teostega just Apuhtini kaudu. Hiljem hindas Tšaikovski Herzenit kui «hämmastavalt tarka ja andekat inimest».

Kuid ei tule nii aru saada, et neil aastail oli Õigustea-duse Kooli õpilaste seas «Kolokoli» ja «Poljarnaja Zvez-daga» tutvumine laialt levinud nähtuseks. Sõjaväelistes õppeasutustes, meenutab Meštšerski, «loeti Herzeni bro-šüüre ootamatult laialdaselt. Ma mäletan, et kui ma enda-vanuseid junkruid kohtasin, kõnelesid nad sellest, et neil jagunevad klassid Herzeni pooldajateks ja nende vastas-

teks.» Teisiti olid lood Õigusteaduse Koolis: «Ma ei mäleta, et teda oleks kusagil loetud või temast räägitud.» Apuhtin oma kirjanduslike sidemete ja radikaalse-demokraatliku meelsusega kerkis sel taustal järsult esile. Palju aastaid hiljem, meenutades koolipõlvesõprust Tšaikovskiga, kirju-tas ta:

Me elu tormilisel ajal,
kui avamäng meil lõppes koos,
siis vara kuulsusmarsi kaja
meid erutas bravuurses hoos.
Me anded olid edu pandiks,
me kindlad olime idees...
Sa olid nagu dominandiks
mu noore-ea akordides.

Need sõnad on meile väga väärtuslikud. Luuletused, mis Apuhtin koolis viibides kirjutas, heidavad valgust sellele, kuidas kujunes neil aastail Tšaikovski maailmavaade. Apuhtini luuletus «Laulud» on dateeritud maiga 1858. Talupoegade laulude kaeblikes helides kuulis tähelepane-lik poeet «mitte ainult alandlikku halisemist — lõpmatute murede vilja», vaid ka «midagi muud», võimsat, julget, nooruslikku:

Julgemalt veerevad kaeblikud laulud,
kõlab neis noorusejõud,
endiste aastate elatud vaevad
kuhjunud neisse kui kõu...

Ja meile tundub, et esmasel kutsel
kärgatus kütkest neid siis
vabasse steppi, üle lõputu maa ja
metsade mühina viib.

Kuigi sind, Venemaa, valdavad vaevad,
kuigi sa kurbuse maa,
ei, ma ei usu, et vabaduslaulu
nurmed sul kuulda ei saa!

Teises luuletuses «Küla» pöördub Apuhtin otseselt rahva poole:

Ärge olge kahevahel,
vennad, tund on lähedal:

saatust määrab teie tahe...
Siis te õlult langeb ahel,
mis teid hoidis ikke all!

Kaht viimast rida ei lasknud tsensuur läbi. 1859. aastal, kui Apuhtin oli just Õigusteaduse Kooli lõpetanud, ilmus vene kõige progressiivsema ajakirja «Sovremennik» septembrinumbris kümme tema luuletust üldpealkirja all «Külapildid». Nende luuletuste seas oli ka kaks ülalmainitud luuletust: «Laulud» ja «Küla». Apuhtini luuletused ilmusid ajakirjas kõrvuti Nekrassovi, Tšernõševski, Dobroljubovi, Pleštšjevi, M. Mihhailovi, Šelgunovi ja teiste töödega. «Külapildid» leidsid tunnustust ja siin pole midagi imestada. Venemaal kerkis esile uus andekas radikaalse suunaga luuletaja.

Tšaikovski lähendas Apuhtinit muusikale, millel oli hiljem tähtis koht luuletaja küpse-ea loomingus. Apuhtin omakorda aitas süvendada Tšaikovski kiindumust kirjanduse vastu. Võib arvata, et Tšaikovski algupärane isiksus tuli esile juba neil aastail ja et kahest sõbrast oli tulevase helilooja hingeelu mitte ainult sügavam, vaid ka intensiivsem, puhtam ja üllam. Kuid luuletaja osatähtsus on ikkagi väga suur. Gribojedovi, Puškini ja Lermontovi loomingut koolis ei õpitud. Kirjanduse kursus lõppes Ozerovi ja Karamziniga. Apuhtin oli see, kes tutvustas oma sõpradele vene realistlikku kirjandust. Ta oli sageli haige ja lebas meelsasti kooli laatsaretis, kus tal oli alati käepärast raamatuid ja ajakirju ning kus ta oli alati valmis deklameerima sõpradele, pilk lakke suunatud, tasase häälega, veidi laulvalt «Oneginit», «Mtsõrit» või midagi Ogarjovist või Nekrassovist. Ta tõi esimesena kooli teate, et salapärase L. N. T. «Sevastopoli jutustused» ja «Minu lapsepõlvest»¹ kirjutas Turgenevi tuttav, Sevastopoli kaitsmisest osa võtnud suurtükiväeohvitser, keegi krahv Tolstoi.

Kes võis tookord teada, et Tolstoist saab Tšaikovski lemmikkirjanik kogu eluajaks? Kes võis teada, et Puškini teoste kujud, mis tungisid tema südamesse, hakkavad ükskord elama uut elu — muusikas? «Ma olin varasest lapsepõlvest saadik alati hingepõhjani vapustatud Tatjana sügavast poeetilisusest...» kirjutas Tšaikovski ise 1883.

¹ Selle pealkirja all ilmus teose «Lapsepõlv, poisiga ja noorus» esimene osa.

aastal, pöördudes mõttes tagasi Õigusteaduse Kooli kaugesse aegadesse.

Neil aastail tunti võrdselt huvi eesrindliku kirjanduse, eesrindliku kriitika ja radikaalse publitsistika vastu. «Tähelepanuväärne on see,» jutustas Tšaikovskist Laroche, tema parim sõber konservatooriumi päevilt, «et ta... oli huvitatud kirjanduskriitikast. Meil oli temaga juttu Dobroljubovist ja Tšernõševskist, Ogarjovist ja Herzenist..., muusikakriitikutest aga mitte kunagi.» Teisal lausub ta kindlamalt ja avarapilgulisemalt: «Pole kahtlust, et tema elus määravat osa etendanud mõtete ja kujutluste laad kujunes välja 40—50-ndate aastate vene kirjanduse mõjul...» Kui meenutada, et 40—50-ndate aastate vene kirjandus, see tähendab, needsamad Herzen ja Ogarjov, Tolstoi ja Turgenev, Belinski ja Tšernõševski, Gogol ja Nekrassov, oli täielikult laialdaste rahvahulkade üha kasvava revolutsioonilise liikumise sünnitis ja oli valgustatud tormieelsetest põuavälgudest, siis tuleb Laroche'i iseloomustus tunnistada täiesti õigeks.

V peatükk

Tee valik

13. mail 1859. aastal prantsatas Õigusteaduse Kooli massiivne uks viimast korda Pjotr Tšaikovski selja taga kinni. Kohtuministeeriumi ajakirja augustinumbris ilmus lühike teade, et kursuse lõpetanud Apuhtin, Tšaikovski ja Gerard olid ministeeriumi departemangu tööle võetud.

Algas teenistus. Tšaikovskile osutus see täiesti talumatuks. Kantseleirutiin, paberlik asjaajamine ja eluvõõras formalism, millesse uppus elava elu tunnetamine; kannatavate ja võitlevate inimeste kadumine sissetulevate ja väljaminevate dokumentide numbrite taha; hallitanud ametnikeringkond oma tühiste huvide ja väiklaste ametialaste intriigidega — see oli kõik, mida Pjotr Iljitš leidis ellu astudes. Ametnikku temast ei saanud. Kohtuministeerium, mis oli karjääri tegevate juristide unistuseks, suhtus Tšaikovskisse loomulikult täiesti ükskõikselt. Suurilmaseltskond, kuhu teda viis mitte keegi muu kui Apuhtin, hindas aga seevastu kõrgelt tema mitmekesiseid

andeid, tema meeldivat, sõbralikku iseloomu ning hea südamlikkust ja teravmeelsust.

Nagu paljud tolle aja aadlikest haritlased, oli ka noor poeet Apuhtin sügavasti kahestunud loomusega. Need radikaalsed vaated, mis ta oli omaks võtnud, seostusid halvasti temale harjumuseks saanud jõuka, laisa, «obloomovliku» eluga. Mõtete ja tegude vahel tuli ilmsiks märgatav vastuolu. Nekrassov kirjutas sellest «liigsete inimeste» põlvkonna haigusest:

Tundepuhangud üllad teil antud,
kuid te tegusid meie ei näe...

Edusammud hellitasid liialt «Küla» ja «Laulude» autorit. Lisaks sellele oli ta auahne, tahtejõuetu ja maias kergete meelelahutuste järele. Meelelahutuste hulka, millega sõbrad püüdsid hüvitada oma ametialaseid ebaõnnestumisi, kuulusid vastuvõetud, väljasõidud rohelisse, õhtused koosviibimised tuttavate ringis, ratsasõidud ja asjaarmastajate poolt esitatud näidendid.

Kiiresti vahelduvate muljete keeris ning elurõõmsate ja muretute inimeste seltskond köitis Tšaikovskit ajutiselt. Tema venna Modesti trükkis avaldamata eluloos on edasi antud Pjotr Iljitši veetlev kuju sellisena, nagu ta oli neil aastail — kütkestavalt lõbus, sõbralik ja tulvil elujõudu. Kõrgema seltskonna salongides jättis haruldaselt teravmeelne Apuhtin ta muidugi varju. Apuhtini epigramme, kalambuure ja nalju kordasid nüüd kõlavate tiitlite ja kõrge positsiooniga inimesed, tema lüürilisi luuletusi aga kirjutas paksu vihikusse omaenese käega ümber Lermontovi hea tuttav J. A. Suškova-Hvostova. See-eest kerkis Tšaikovski muusikuna otsekohe esile suurmaailma paljude muusikaharrastajate seas, kes armastasid laulda moodsaid aariaid ja romansse või mängisid võrdlemisi vabalt ja nobedasti klaverit. Hoolimata sellest, et Tšaikovski polnud rikas ega pärit suursugusest perekonnast, suhtus suurilmaseltskond temasse sõbralikult kui asendamatusse klaverisaatjasse ja inimesse, kes oli suuteline esitada melodiasid eile kuulnud ooperist ning kupleesid lõbusatest vodevillidest. Ta võis isegi komponeerida lihtsa saatemuusika kodus ringkonnas lavastatavale näidendile, valsi või muusikalise humoreski ning võis seltskonna kärarikka heakskiidu esile kutsuda sellega, et esitas

«pimedast peast» klaveripala klaviatuuril, mis oli käterätikuga kaetud, või laulis itaalia virtuoosseid aariaid, hiiates trilleritega, mis olid tõesti suurepäraseid. Nüüd kulusid talle marjaks ära Õigusteaduse Koolis omandatud muusikaoskused. Noil õpilasaastail, meenutab Meštšerski, istus «kulupea Karell» Tšaikovskiga tundide kaupa klaveri taga. Peale Karelli surma jätkas kooli teine pedagoog Becker andeka õpilase õpetamist. Lõpuks aga andsid eratunnid tolle aja kuulsale pianisti-virtuoosi R. Kündingeri juures Pjotr Tšaikovskile põhjaliku tehnilise ettevalmistuse.

Selles uues keskkonnas, kuhu Tšaikovski nüüd kuulus, suhtuti itaalia ooperisse ja itaalia primadonnadesse osalt teeseldud, osalt siira vaimustusega. Tookord oli itaalia interpreteerimiskunsti õitseae. Ka noor Tšaikovski oli selle kirglik austaja. Peterburi lavadel esinesid kuulsad lauljad Bosio, Mario ja Tamberlick. Peterburi suurilmaseltskond oli joovastuses nende häälte ilust ja võimsusest ning sellest, kui kergesti, vabalt ja elegantselt nad rulaade ja trillereid esitasid.

Veelgi laiemalt, peaaegu kogu linnaelanikkonna seas, oli levinud olustikuromanss. Selle loojad — Varlamov, Aljabjev ja Guriljov — olid alles hiljaaegu elanud; iga nende uudisteos levis trükitud väljaannetena, käsitsi kirjutatult või lihtsalt suuliselt kiiresti üle kogu ääretu Venemaa. Tšaikovski oli juba lapseas neid laule kuulanud, ise laulnud ja klaveril peast mänginud. Nende romansside teemad — õnnetu armastus, lahusolek, pettumus, kahtlused, mälestused, üksindus — meeldisid laialdastele ringkondadele väga. Need liigutavad ja siirad, kuigi mitte just eriti sügavasisulised laulud paelusid oma tundekülluse, pisut heldinud nukruse ning kauni ja avara meloodiaga. Selliseid romansse, nagu «Ära õmble, memmeke, mul sarafani sa» või «Tasa heliseb kelluke väljal» lauldi meelsasti linnakodanike seltskonnas ja suurilmasalongides.

Pjotr Iljitš ei piirdunud ainult moodsate romansside laulmise ja nende klaveril esitamisega. 50-ndate aastate lõpul komponeeris ta ise kaks romanssi Feti ja Puškini sõnadele. Esimene neist «Mu geenius, mu ingel, mu sõber» on veel väga naiivne. Äärmiselt primitiivsel meloodial on abitu saade. Õnnestunum on «Zemfira laul», mis on loodud arvatavasti asjaarmastajate poolt ettekantava Puškini «Mustlaste» jaoks. See romanss annab lihtsate vahendi-

tega edasi Aleko ja teda hüljanud Zemfira vahelise stseeni pingsat dramatismi. Mõnevõrra hiljem itaaliakeelsele tekstile kirjutatud romanss «Kesköö» isegi kirjastati 60-ndate aastate algul ning see on ühtlasi Tšaikovski esimeseks trüki ilmunud teoseks.

Suur hulk neil aastail loodud romansse ja valsse on nähtavasti hiljem Tšaikovski poolt hävitatud, teisi aga vaevalt üldse pandi paberile. Igal juhul on esimesed meieni säilinud Tšaikovski teosed loodud siis, kui ta elas suurmaailma-elu. Need teosed kuuluvad tervenisti asjaarmastajaliku musitseerimise valdkonda.

Näis, et Tšaikovski elutee oli juba täielikult kindla kuju võtnud: vähe edasijõudev ametnik, selle eest aga suurilmainimine ja andekas muusik, kes valmistas oma talendiga rõõmu sõpradele ja tuttavatele.

Niisugune saatuse langes osaks paljudele aadliringkondadega seotud inimestele. Nii mõnigi kord olid neil kunsti alal erakordsed anded ja teistes tingimustes nad oleksid kuulsaks saanud. Suhtudes aga kunstisse diletantlikult kui jõude elavate inimeste lõbustusvahendisse, olid nende taotlused viljatud. «Selliseid äpardunud kunstnikke oli määratu palju,» kirjutab Gontšarov ühes oma artiklis, «eriti aga endisel ajal, kui usuti, et talendil pole vaja enda kallal töötada. Töötamisest püüti kõrvale hoida, innustudes ainuüksi kunstist saadavast menust ja naudingust. Ent tõsine kunst nagu iga teinegi tõsine asi nõuab endale kogu elu.»

Tšaikovski pääses sellest kahetsemisväärsest saatusest seetõttu, et tema hinge olid kogunenud sellised aarded, nagu sügavasse südamepõhja juurdunud protest ühiskondliku ebaõigluse vastu, eesrindliku vene kirjanduse poolt sisendatud üllad humaansuseideaalid, võime elunähtustele sügavalt kaasa elada ja tung oma tundeid väljendada. Oli ju muusika talle kaua aega enne seda, kui sellest sai suurilmaliku ajaviite, lõbustuse ja meelelahutuse vahend, pakiliseks sisemiseks vajaduseks.

Selles suhtes on huvitavad tema täditütred ja noorpõlvesõbra A. P. Merklingi mälestused, mis on pärit 50-ndate aastate keskpaigast: «Sel ajal sunniti teda sageli mängima midagi niisugust, mida ta peast teadis. Ta ei armastanud seda ja mängis hooletult, et ainult tülitajatest vabaneda. Mäletan, et see hämmastas mind. Mind hämmastas samuti tema lapsenäo ilme, kui ta mängis üksi, enesele, vaada-

tes kuhugi kaugusse ja nähtavasti mitte midagi enese ümber tähele pannes. Seejuures tarvitses vaid sel ajal, kui ta oli arvamisel, et teda keegi ei kuule, endast märku anda ja kuidagi osutada tähelepanu tema fantaseerimisele klaveri taga, kui ta kohe lõpetas mängimise ja väljendas rahulolematust, kui teda paluti jätkata.» Kündinger, kes kuulis Tšaikovski improviseerimist mõned aastad hiljem, nimetab seda oma mälestustes hämmastavaks ja hiilgavaks.

Võib arvata, et nendes vabades improvisatsioonides leidis tema hingemaailm märksa avaramaid väljendusvõimalusi kui sõprade ringile loodud romanssides. Tema sise mine arenemine jätkus kõrvalekalduvatult ka tegevuseta suurilmaelu katte all. Just neil aastail oli Tšaikovski kõige sügavamaks kunstiliseks elamuseks Ostrovski näidendi «Äike» vaatamine Aleksandra teatris. Katerina osas esines F. A. Snetkova, Tihhonit mängis A. J. Martõnov. Nende poolt loodud vapustavad kujud sööbisid Tšaikovski mällu nii kustumatult, et Snetkova ja Martõnov said sellest ajast peale tema lemmiknäitlejaiks. Etendusel viibis ka Apuhtin ja oli kriitik P. V. Bõkovi mälestuste järgi näidendist väga erutatud. Arvatavasti Apuhtin tutvustaski Pjotr Iljitši veidi hiljem ilmunud Dobroljubovi artikliga «Valguskiir pimeduseriigis», milles haruldaselt jõuliselt käsitletakse näidendi ühiskondlikku mõtet. Seda, kui sügava mulje jättis Tšaikovski teadvusse «Äike», me näeme veel edaspidi.

Tšaikovski kujutlusele toitu pakkuvaks allikaks oli draamateatri kõrval ooper. Weberi ooperiga «Nõidkütt», mis talle jäädavalt armsaks sai, tutvus ta 1852. aastal. Veelgi sügavama mulje jättis Mozarti «Don Juan», mida ta nägi mõni aasta hiljem. «Ma olin kuueteistkümne aastane, kui ma esimest korda Mozarti «Don Juani» kuulsin. See oli mulle avastuseks: ma ei ole suuteline kirjeldama, kui vapustav oli see mulje,» ütles Tšaikovski oma elu lõpul. «Mulle näib, et noorusaastail kunsti poolt esilekutsutud vaimustuspuhangud jätavad jälje kogu eluks.»

Neil aastail kuuldud Dargomõžski «Näkingeid», Meyerbeeri «Robert-Kurat» ja «Hugenotid» ning Rossini, Bellini ja Verdi ooperid süvendasid tema vaimustust meloodiate plastilisuse ja rikkuse ning ooperisüžeede paeluva dramatismi suhtes.

Tšaikovski enese esimene veel täiesti lapsik mõte ooperit kirjutada¹ tekkis juba 1854. aastal. Juba tookord või veidi hiljem võtab ta ühelt oma klassivennalt sõna, et see tuleb tema tulevase ooperi esietendusele. Tšaikovski kasvab ja koos temaga mehistusid ka ta kavatsused. Ta mõte pöördub sagedasti ja visalt nende plaanide juurde tagasi, mille teostamine käib tal veel üle jõu.

Erinevalt Mozartist, Chopinist ja Skrjabinist, kes omandasid muusikalise hariduse juba lapseas, ilmnes Tšaikovski juures 60-ndate aastate algul, et tema tehnilised oskused ei küündinud kaugeltki tema komponeerimisalaste kavatsuste teostamiseni muusikas. Kuid märkamatult kasvab tahe tõsisemalt loominguga tegelema hakata. Tavaline meelelahutuslik musitseerimine muutus Pjotr Iljitšile igavaks. Suurmaailmas saavutatud edu kaotas igasuguse väärtuse ning üleolevalt armulike ja armastusväärsete noorte aristokraatide sõbralikkus tundus rõhuva ja läägena. 1861. aastal tembeldas Tšaikovski kirjas õele oma ajaviitmist Dobroljubovi sõnaga «obloomovluseks». Enese piitsutamise ägedus kõneleb sisemise protesti intensiivsusest ja sügavusest ning murrangu lähedusest.

Tšaikovski püüdis varjata oma otsuse järkjärgulist väljakujunemist isegi kõige lähedasemate inimeste eest. Me teame ainult seda, et juba 1858. aastal küsis Ilja Petrovitš Tšaikovski Kündingerilt, kas tema poeg ei peaks muusiku elukutse valima, millele Kündinger vastas eitavalt. Kolme aasta pärast tõstab Ilja Petrovitš, kes oli tähelepanelikult ja nähtavasti olukorda täielikult mõistes jälginud oma poja arenemist, selle küsimuse uuesti üles. «Õhtusöögi ajal kõneldi minu muusikalisest talendist,» kirjutab Pjotr Iljitš õele 10. märtsil 1861. aastal. «Isa püüab veenda, et mul pole veel hilja muusikuks saada...» Järelgi valitses vaikus pool aastat.

1861. aasta hilissügisel astub Tšaikovski Venemaa Muusikaühingu Peterburi osakonna juures asuvasse muusikakooli, et õppida muusikateooriat. 23. oktoobril saadetud kirjas sellelesamale õele Aleksandra Iljinitšnale, kellega ta oli kunagi koos laulnud oma esimest laulu «Meie ema on Peterburis», pillab ta nagu juhuslikult lõbusa, arvatavasti

¹ See oli lüüriline ooper «Hüperbool», mille aluseks oli V. I. Olhovski humoristlik libreto.



Apuhtin Õigusteaduse
Kooli õpilasena.
Foto 1859. aastast.



Tšaikovski Õigusteaduse
Kooli õpilasena.
Foto 1859. aastast.



P. I. Tšaikovski (seisab vasakult esimesena) ja A. N. Apuhtin (seisab vasakult kolmandana) sõprade keskel.
Foto 60-ndate aastate algusest.

teeseldud kergemeelse lobisemise sekka mõned fraasid: «Ma hakkasin tegelema generaalbassiga¹ ja asi edeneb erakordselt hästi; kes teab, võib-olla kuuled sa kolme aasta pärast minu oopereid ja laulad minu aariaid...»

Sel ajal lähevad lahku Tšaikovski ja Apuhtini teed. 1861. aastal kaotati pärisorjus ja samal ajal läks valitsus äraootavalt poliitikalt avalikult üle repressioonidele. 60-ndate aastate algul tungis reaktsioon juba täiel rindel peale. Tšernõševski ja Šelgunov istusid Petropavlovski kindluses. Dobroljubovit ei olnud enam elavate seas. Luuletaja Mihhailov oli asumisele saadetud. Need, kes olid järele jäänud, koondasid oma hõredaksjäänud ridu, juhuslikud kaasajooksikud astusid kartlikult kõrvale.

Menu ja austamisega ärahellitatud Apuhtin eelistas jääda suurilmasalongide alatiseks külaliseks. Tal ei jätkunud tahtejõudu ning seda meeleskindlust ja hingepuhtust, ilma milleta siiraimad veendumused osutuvad kõikuvaiks ja suurimad talendid muutuvad viljatuks. 1862. aastal ilmus Apuhtini luuletus «Kaasaegsetele ilukõnelejatele», milles ta ütles lahti oma endistest radikaalsetest vaadetest. Selsamal aastal katkestas Tšaikovski järsult oma sidemed kõrgema seltskonnaga, muutis kogu oma eluviisi ja astus äsjaavatud Peterburi konservatooriumi. Liisk oli heidetud. Tšaikovski oli oma tee valinud.

VI peatükk

Peterburi konservatoorium

Selleks et mõista, millist mehisust oli Tšaikovskile tarvis selle otsuse tegemiseks, tuleb hetkeks unustada kõik mõisted, millega me oleme harjunud, ja süveneda esimesel pilgul kummalisena näivasse maailma. Muusiku elukutset peeti reformieelsel Venemaal äärmiselt alandavaks. Tõsi küll, muusika oli sel ajal märksa rohkem kui järgnevail aastail aadliühiskonna olustiku hädatarvilikuks koostisosaks. Muusikute-asjaarmastajate seas leidis silmapaistvaid interpreete ja asjatundjaid. Ja sellele kõigele vaatamata nägi valdav enamik muusikas ainult meelelahutust.

¹ Generaalbass — harmooniakursuse omaaegne nimetus.

Peodaalne ettekujutus muusikust-teenrist, muusikust-nar-rist ja muusikust-rändlaulikust, kes lõbustasid suursugu-kuulusid «kõrralikku seltskonda», tundus olevat häbi-väärne mängu või lauluga raha teenida. Raha vastuvõt-mine kontserdil esinemise eest tähendas ennast vabataht-likult võrdsustada välismaalasest palgalise orkestrandiga või siis eilse pärisorjast teenriga. Inimene, kes kuulus vabasse seisusse (see tähendab — mitte pärisori), võis Kaškini sõnade järgi saada muusikuks-spetsialistiks ainult mingisuguste õnnetute asjaolude tõttu.

Selline olukord muusika alal varises kokku koos teda sünnitanud korraga. Haritud aristokraadid-asjaarmastajad kadusid või degenererusid, pärisorjade orkestreid vaikisid, vabaks lastud orkestrandid valgusid laiali teatritesse ja vene provintsi linnaaedadesse. See-eest aga hakkas kont-serdisaalidesse rohkearvuliselt voolama ka teiste seisuste esindajaid. Kerkis esile vene heliloojate, pianistide, viiul-dajate, lauljate ja energiliste muusikaelu organiseerijate võimas väesalk. Muusika astus ühiskondlikule areenile. Riigis, kus kuni 1860. aastani ei olnud mitte ainult konser-vatooriume, vaid, välja arvatud mõned harvad erandid, isegi mitte tavalisi muusikakooale, hakkas rahvuslik muu-sikakultuur arenema seitsmepenkoormaliste sammu-dega.

Sellel talentiderikkal ajal oli üheks silmapaistvamaks kujukaks Anton Rubinstein — Venemaa Muusikaühingu ja Peterburi konservatooriumi asutaja. Ta oli geniaalne pia-nist, väljapaistev dirigent, pedagoog ja helilooja. Ta sun-nib tahtmatult meenutama temale vaimult lähedasi renes-sansiaja mitmekülgseid tegelasi. Ainult üleminekuaeg oma vana ja uue, pahelise ja ülla segunemisega võis luua selle iseloomu, milles suur kunstnik ja valgustaja eksisteeris kõrvuti iseteadliku despoodiga, kes ei talunud võõrast arvamust, ning kontserdielu ja muusikalise hariduse julge reformaator — vanausulisega, kes oli oma arenemises jää-nud peatuma Chopinil, Schumannil ja Mendelssohnil. Kuid Anton Rubinstein oli vaieldamatult esimene vene muusik, kes sundis *austama* oma elukutset, ja esimene «vabakunstnik», kes ülemkihi asjaarmastuslikkusele ava-likult vastandas innustatud loova töö ideaali.

Võib-olla ei jätnud see ühelegi noorele muusikaharras-tajale nii sügavat muljet kui just Pjotr Iljitšile. See vaimus-

taitud suhtumine, mis Tšaikovskil säilis oma õpetaja vastu elu lõpuni¹, põhineb kahtlemata esimestel ja, nagu see tema juures alati esines, haruldaset püsivatel noorus-mälestustel. Alates 1858. aastast, mil Tšaikovski teda esmakordselt kuulis ja nägi, mil ta «tema isiksuse võit-matut võlu» tunda sai, näitas Rubinstein, ilma et ta ise sel-lest teadlik oli, noorele muusikaharrastajale innustavat eeskuju inimesena, kes elab muusikast ja pühendab oma elu muusikale. Küllastades nõndanimetatud ülikoolikont-serte, kus Rubinstein juhatas üliõpilaste-asjaarmastajate orkestreid, kuulates tema hämmastavalt ilusat ja võimsat mängu ning vaadeldes teda juhuslikel kohtumistel suur-ilmaseltskonnas, sattus Pjotr Iljitš vaimustusse tema järs-kudest, kuid enesekindlatest liigutustest ja võiduka terav-meelsusega vürtsitatud fraasidest. Rubinstein oli kehaehi-tuselt jässakas, tema välimuses, uhkelt püsti hoitud peas, laiades õlgades ja tumedates juustes, mis olid tal peas tiheda lakana, oli midagi lõvisarnast. Näis, nagu oleks ta alati valmis vastulöögi andmiseks ja alati valmis näitama suurilma kergatsile või kunstisse üleolevalt-armulikult suhtuvalle upsakale isandale tema õiget kohta.

Geniaalne muusik ja noor muusikaharrastaja kohtusid esmakordselt muusikakoolis.

Algul ei olnud Tšaikovski õppetöös eriti hoolas. Polnud kerge loobuda endistest harjumustest. Kuid see ei kestnud kaua... «A. Rubinstein, kes pidas muusikateooria klassi tulevases konservatooriumis eriti tähtsaks,» jutustab Kaš-kin ümber Pjotr Iljitši enese sõnu, «tundis selle klassi vastu väga suurt huvi.» Ta astus sageli tundide ajal klassi ja vaatas läbi õpilaste töid. Ükskord palus ta Tšaikovskit jääda pärast tunde, et temaga mõni sõna rääkida. Ta oli siis öelnud Tšaikovskile, et ta on kahtlemata andekas, kuid suhtub õppimisse liiga hooletult. Rubinstein andis nõu suhtuda asjasse täie tõsidusega või siis sellest hoõpis loobuda. Kui aga ametikohustused ei luba Tšaikovskil pühendada ennast muusikale, siis palub ta teha talle meelega head ja loobuda kooliskäimisest, sest ta ei võivat näha, kui andekas inimene tegeleb muusikaga pealiskaud-selt... Need sõnad jätsid Pjotr Iljitšisse sügava mulje ja

¹ Me ei räägi siin, muidugi mõista, üksikutest sapistest või vihastest fraasidest, mida on väljendanud alati kõigele kiiresti ja impulsiivselt rea-geeriv Pjotr Iljitš, kuid mis ei määra tema tõelist suhtumist inimesse.

olid arvatavasti peapõhjuseks, miks ta otsustas oma teenistuslasele karjäärile täielikult selja pöörata.»

Niipalju kui meile on teada, pole Tšaikovski kunagi rääkinud sellest, kui suurt tahtejõudu selle otsuse vastu võtmine talt nõudis. Võib vaid ette kujutada neid silmapilke, mil uut elu alustada näis nii ahvatlevalt kergena — pole ju tähtis, et just tänasest päevast, parem juba homsest —, mil pähe tulid mõtted, et kaks-kolm tundi või isegi öhtu, mis on pühendatud selleks, et vabadusega hüvasti jätta, tegelikult midagi ei muuda, harmooniaülesanded aga on täiesti tarbetu skolasitika. Kuid just neil silmapilkudel ei andnud Tšaikovski järele petlikule loogikale, mis tuleneb sellest, et enesesse hästi suhtutakse, ja sai hakkama arvatavasti kõige raskema ülesandega oma elus: asjaarmastajast muusikust, kes Gontšarovi tabava ütluse järgi harrastas kunsti ainult menu ja naudingu pärast, sai muusik, kes oli ühtlasi suur töömees. See oli kangelastegu, millega vähesed toime tulevad.

Muusikakoolile, kus Pjotr Iljitš õppis N. I. Zaremba juures muusikateooriat, järgnes konservatoorium. Nagu teisedki teooriaklassi õpilased, nii võeti ka Tšaikovski 1862. aasta septembris ilma eksamiteta kohe teisele kursusele. Järgmisel kevadel lahkus ta jäädavalt kohtuministeeriumist. Onu Pjotr Petrovitš ütles selle kohta lühidalt, nõrdimusega: «Oi Petja, Petja! Milline häbi! Õigusteaduse vahetasid gudoki¹ vastu.»

Samal ajal aga oli ka juba siis teisitimõtlejaid. «Vene ühiskond,» meenutas Rubinstein, «saatis 60-ndate aastate algul konservatooriumi oma parimad esindajad.» Nende hulka kuulusid noorukid väga erinevatest, üksteisest kaugel asetsevatest kihtidest, see oli seisuste ja hõimude demokraatlik segunemine, mida ühendas armastus muusika vastu, usk tulevikku ja noorusvaimustus. Konservatooriumi kitsastes koridorides ja odavate söögimajade laudade taga vaidles noorsugu tuliselt muusika ja poliitika üle, Glinka, Serovi ja Wagneri, Herzeni ja Poola ülestõusu, vabariigi ja lähedase revolutsiooni üle ning selle üle, et haritud klassid on õnnetu ja vaese rahva ees suured võlglased. Tšaikovski hakkas elama seda üldist üliõpilaselu.

¹ Gudokk — vana vene rahvapill kolme keelega, rändmuusikute lemmikmuusikariist.

Ta astus välja sugulaste ja sõprade kõigi arusaamade ning eelarvamuste vastu, astus varanduslikult kindlustatud aadlike ja ametnike ringkonnast poolnälginud ja halvasti riietatud muusikute maailma. Tal tuli joosta eratunde andma, krosside eest akompaneerida kontsertidel, taotleda petlikku menu ja anda Tšaikovskite puhas nimi ajaleheretsensentide ja följetonistide kätte irvitada. Oli tarvis saada segaseisuslaseks. Tšaikovski saigi selleks.

«Ta kasvatas oma juuksed pikaks, pani selga suurilma seltskonnas viibimise päevilt säilinud vanad keigarlikud rõivad,» kirjutab Modest Tšaikovski, kes mäletas hästi oma venda üliõpilasena, «ning muutus oma välimuselt niisama radikaalselt kui kõiges muuski... Lohakuse ja vaesuse mõninga liialdamisega oma välimuses tahtis ta saavutada seda, et need ringkonnad, kuhu ta varem oli kuulunud, lõpetaksid temaga tutvuse, mis oli selles keskkonnas täiesti võimalik — ta tahtis näidata, et nüüdsest peale pole tal nende inimestega midagi ühist... Selle eesmärgi ta osaliselt saavutas; leidis küllaltki palju inimesi, kes lakkasid teda teretamast...»

Muutus ka noore muusiku suhtumine oma päritolusse. «Ta ei lasknud mööda juhust,» mainib Modest Iljitš teises kohas, «et pilgata oma perekonna vappi ja aadlikrooni... ja ta jäi kangekaelselt, mis mõnikord muutus omapäraseks edvistamiseks, oma arvamuse juurde Tšaikovskite plebeiliku päritolu suhtes.» Arsti pojapoeg ja inseneri poeg pöördus suurilmast tagasi oma loomupärasesse keskkonda — töötavate inimeste perre.

Esimene vene konservatoorium asus väikeses majas Demidovi põiktänava ja Moika nurgal. Õppejõudude koosseis oli suurepärase, eriti klaveri-, viiuli-, tšello- ja lauluklassis. Nõrgem oli muusikateooria professor Zaremba, kellel oli küll hea haridus ja kes oli kõneosav mees, kuid polnud suuteline andma õpilastele seda, mida nad kõige rohkem vajasisid — praktilist oskust meloodiate harmoniseerimiseks ja oskust kirjutada kontrapunktharjutusi ilma vigadeta. Kui võhik Pjotr Iljitš muusikateoorias ka ei olnud, ent Zaremba õpetamist ta ei hinnanud.

Samal ajal kui Tšaikovski esimene muusikateooria professor ei avaldanud temale mingisugust mõju, oli talle

suure tähtsusega tutvus konservatooriumi seitsmeteistkümneaastase üliõpilase Hermann Laroche'iga. See tutvus muutus peagi südamlikuks sõpruseks. «Kui ma Herke¹ klassi tulin,» jutustas Tšaikovski Kaškinile, «nägin ma seal väga tagasihoidlikult, kuid puhtalt riidetud targa näoga noormeest. Minu hämmastuseks hakkas see noormees professoriga rafineeritud prantsuse keelt kõnelema, kasutades seejuures pomposseid kõnekäände ja fraase. Kui ma temaga hiljem vestlesin, olin ma üllatatud, kui tark ta oli ja kui palju ta oli lugenud, temaga lähemalt tutvudes aga nägin, et ta oli minuga võrreldes nii oma teoreetiliste teadmiste kui ka muusika-alase kirjanduse tundmise poolest päris muusikateadlane. Zaremba kontrapunktklassis ma töötasin väga vähe ja ma loen seda konservatooriumis viibimise aastat peaaegu kaotatuks, Laroche'ilt aga õppisin ma sama aja jooksul peaaegu et rohkem.»

Laroche oli gümnaasiumiõpetaja poeg. Varasest lapsepõlvest peale neelas ta ahnelt raamatuid kolmes keeles, samasuguse kirega joobus ta ka muusikast. Kuna tal oli terav mõistus ja suurepärase mälu, omandas ta sel teel kunsti alal põhiteadmised haruldaselt varakult. Harmoonia, kontrapunkti ja vormitundmise jõudis Laroche praktiliselt selgeks õppida juba enne konservatooriumi astumist, mistõttu ta oli muide kõige distsiplineerimatum ja laisem õpilane. Ta sai kõigega kergesti hakkama ja seetõttu polnud millelgi tema silmis erilist väärtust. Saksa klassikute sümfooniaid ja kvartette, Bachi fuugasid ja Palestrina missasid, millega Tšaikovski alles esmakordselt tutvus, teadis Laroche mingisuguse ime tõttu peaaegu peast. Ta oli sel ajal innustunud Wagnerist ja Berliozist, muusika poeetilise kujutava elemendi kummardamine aga viis teda trotslike väideten, et muusika võib kujutada inimese iseloomu või poeetilist maalingut absoluutse, vaieldamatu täpsusega.

See kiire mõttelennuga, paradoksaalsusse kalduv mõistus ja sädelev teravmeelsus, üliõpilase kohta peaaegu ebaloomulik eruditsioon ning isegi tahtejõuetus ja äärmine abitus praktilistes eluküsimustes imponeeris väga Tšaikovskile, kes hakkas oma uut sõpra hindama seda roh-

¹ A. Herke — pianist, Peterburi konservatooriumi klaveriklassi professor.

kem, mida selgemalt hakkas oma teadmiste nappusest aru saama. «Tema muusika-alased teadmised,» märgib Laroche oma mälestustes Tšaikovskist, «olid pehmelt öeldes piiratud, kuid kahekümne kahe aastase inimese jaoks, kes oli otsustanud end spetsiaalselt heliloomingule pühendada, olid need hirmuäratavalt väikesed.» Kui Tšaikovski oli aru saanud, mis tal puudub, hakkas ta tohutu energiaga täitma lünki oma muusikalises hariduses. Sellest ajast peale, kui ta omandas partituuride lugemise oskuse, viibis ta tundide kaupa konservatooriumi raamatukogus. Laroche'iga analüüsisid nad pingsalt Beethoveni ja Schumanni teoste seadeid neljale käele ja isegi Wagneri «Lohengrini», mis oli tol ajal uudisteoseks. Tšaikovskit ja Laroche'i ühendas see, et nad kirglikult armastasid Glinkat. «Me jooksimine «Ruslani» kuulama, kui vähegi võisime,» meenutab Laroche, «ja varsti teadsime üle poole temast peast.» «Nad mõlemad (Tšaikovski ja Laroche) olid pöörased Glinka austajad, kelle teoseid nad alati kuulasid, partituur käes,» kinnitab koos nendega õppinud Spasskaja.¹

Tol ajal külastati tihti itaalia ooperit, kuhu konservatooriumi õpilased pääsesid sageli ilma piletit. Sõbrad käisid sageli ka luteriuse kirikus koraale kuulamas. «Kõigis nendes kohtades,» jutustab Spasskaja, «võis Tšaikovskit kohata alati koos Laroche'iga, kellega ta sõbrutses rohkem kui teistega...»

Tõenäoliselt viis see sõprus Pjotr Iljitši ka konservatooriumi õpilastele mittekohustuslikku oreliklassi, kus õppejõuks oli H. Stiehl. Kuigi Tšaikovski hiljem midagi orelile ei kirjutanud, oli põhjalik tutvumine Bachi ja tema eelkäijate oreliteostega, mille vastu Laroche hakkas tol ajal üha suuremat huvi tundma, hiljutisele diletandile väga kasulik. Ka professor C. Ciardi flöödiklassis õppimine polnud «teoreetikutele» kohustuslik, ja Pjotr Iljitš, jõudnud selleni, et suutis edukalt esineda flöödimängijana mitte ainult õpilasorkestris, vaid ka iseseisvatel kontsertidel, loobus kahetsuseta muusikariistast, mis oli kunagi tema isale nii palju rõõmu valmistanud. Kohustuslikust klaveriklassist vabastati Tšaikovski peagi: ta mängis klaverit selletagi väga hästi.

¹ A. L. Spasskaja — Vilno (praegune Vilnius) muusikakooli asutaja, on avaldanud huvitavaid mälestusi Tšaikovskist.

See-eest hakkas instrumenteerimisklass¹ 1863/64. aastast alates jäägitult neelama tema jõudu ja aega. Kogu konservatoorium koondus nüüd Tšaikovski jaoks ühte inimesse, kelleks oli Anton Rubinstein. Tema õpetamine ei sarnanenud millegi poolest Zaremba rangelt süstematiseeritud loengutega. Nad kujutasid endast tegelikult vaba, sageli inspiratsioonist kantud improvisatsiooni. Iga sõna taga oli tunda kunstnikku, kes oli suuteline mitte ainult muusikast rääkima, vaid seda ka looma. Zaremba kõhkles parandada viga õpilase töös, kuigi leidis need üles veatult. Rubinstein aga, olles leidnud koduses ülesandes ebaõnnestunud kõlavärvide kombinatsiooni, kohmaka koha meloodias või ebakõla harmoonias, istus klaveri taha ja näitas sealsamas, kuidas oleks pidanud kirjutama. Noodipuldile ilmus Beethoveni või Haydni partituur, ja nüüd ilmnas, millistele pillirühmadele on sobivam anda ühte või teist teemat, kuidas kõlab puhtamalt ja väljendusrikkamalt kõik antud hääles. Ta nõudis visalt, et instrumenteerimisklassi üliõpilased viibiksid kontserdi- ja ooperiproovide ajal orkestriruumis ning kuulaksid iga üksiku muusikariista iseärasusi, pärast seda aga iseloomustaksid orkestripillide omadusi.

Olles arvamusel, et üliõpilased on küllalt edasi jõudnud, tegi Rubinstein neile kord ettepaneku kirjutada ja instrumenteerida stseen purskkaevu juures «Boriss Godunovist», kusjuures nad pidid kindlasti harfi kasutama. Kuid ülesanne osutus niivõrd raskeks, et peale Tšaikovski, kes sellega hiilgavalt toime tuli, keegi midagi ei kirjutanud. Asjaolu, et ülesanded muutusid üha keerukamaks, hirmutas paljusid. Nende arv, kes püüdsid teada saada instrumenteerimise saladusi, vähenes märgatavalt. Tundide iseloom muutus. Tulles klassi ja nähes, et kohal on ainult Pjotr Iljitš ja veel mõni õpilane, võttis Anton Rubinstein sageli Tšaikovski töö, sammus vihikut käes hoides saali ja hakkas saalis oma väheste kuulajatega jalutama. «Anton Grigorjevitš keskel» meenutab Spasskaja, «mina ja Tšaikovski, mõnikord veel keegi, tema kõrval, kuulates ja püüdes iga tema sõna ja märkust, mis olid kallimad kui kuld. Meie väike rongkäik peatus sageli klaveri ees ja

¹ A. Rubinstein hakkas instrumenteerimisklassi juhatama alates 1863. aasta sügisest, kusjuures orkestreerimist õpetati koos kompositsiooniga.

Rubinstein mängis meile Tšaikovski tööst ette need kohad, kus ta näitas meile mõningaid iseärasusi või mis kutsusid esile mingisuguseid märkusi... Vaadates kõrvalt meie jalutamist, ei võinud keegi aimatagi, et see on loeng, kõige huvitavam ja kasulik loeng...»

Sellise õpetamise kõige iseloomulikumaks jooneks oli asjaolu, et puudus omaette huvi teooria vastu ja et selle õpetamise juures lähtuti puhtrakenduslikust küljest. Rubinsteinini tunnid sarnanesid õpetamisega kunstitöökojas ja omasid täiesti praktilist iseloomu. Rubinstein õpetas kirjutama eskiisidena, visanditena, raskeid kohti vahele jättes, et nende juurde hiljem tagasi pöörduda, ja soovitas vältida klaveri abi. Improvisatsioonid klaveril, rääkis ta, on head ainult senikaua, kuni on loomingulist vaimustust, kui see aga kaob, siis kogu töö aeglustub ja nurjub. Mõnikord luges ta valjusti ette luuletusi, õpilased aga pidid otsekohe kiiresti visandama muusika ühele või mitmele häälele, järgmisel päeval aga tooma kaasa juba lõpetatud töö.

Kui meenutada seda, kuidas neil aastail õpetas oma sõpru konservatooriumiskolastika äge vaenlane, «Võimsa Rühma» juht M. A. Balakirev, siis võib siin leida rohkem sarnasust kui erinevust. Vahe oli ainult selles, et Balakirev tõi eeskujuks mitte Haydni, Mozarti või Mendelssohni, vaid Glinka, Schumanni, Berliozi ja veel kord Glinka, jah, võib-olla andis isiklikust maitsest tingitud despotism tema juures veelgi suuremal määral tunda.

See praktikaga seotud õpetamismeetod nõudis õpilastelt mitte ainult suuremaid võimeid, vaid ka tohutu palju tööd. See-eest aga tõi see meetod ka palju kasu. Vähe-malt Tšaikovskil võimaldas see omandada professionaalse kompositsioonitehnika ning andis talle hüljatud kroonumeti asemel õige tegevusvälja. Laroche'i mälestuste järgi «oli tal isa juures korter, söök jne. tasuta, kuid tal polnud üldse taskuraha. Seetõttu otsustas ta hakata andma eratunde, mida talle oli soovitanud A. Rubinstein. Need olid osaliselt klaveri-, osaliselt muusikateooria tunnid. Ta võttis endale vähe tunde, et mitte kaotada aega, mis muutus talle... eriti kalliks. Anton Grigorjevitš andis koju ääretult palju ülesandeid ja, niipalju kui ma mäletan, Tšaikovski klassivennad ei püüdnudki neid täita kogu ulatuses; ainult tema üksi... võttis neid tõsiselt ja orkestreeris esmaspäevast neljapäevani või neljapäevast esmaspäevani.

näiteks terve vokaalstseeni... või terve suure koori. Sel ajal tuli ette, et ta töötas kogu öö läbi, nii et jõudis sellega hädavaevalt valmis kas hommikuse tee ajaks või loenguks... Teda ergutas ja toetas see, et ta tajus oma sisemisi edusamme ning nägi enda ees avarduvat horisonti: selle nelja ja poole aasta jooksul, mil ta konservatooriumis õppis, jõudis ta täielikult ümber kujuneda; musikaalsest lapsest sai täiskasvanu, rööbiti tehniliste teadmiste omandamisega muusika valdkonnas tutvus ta klassikalise muusikaga, mida ta enne konservatooriumi tundis vaid vähesel määral.»

Tulemused avaldusid juba enne kursuse lõpetamist. Tšaikovski õpilastöödele, mis enamikus pole säilinud, andis vali ja nõudlik õpetaja järjest parema hinnangu.

Rubinstein andis tunde saalis, millest viis uks Zaremba klassi, meenutab üks Pjotr Iljitsi konservatooriumikaaslas A. I. Rubets¹. Ükskord tuli Rubinstein näost särades klassi, võttis Zarembal käe alt kinni ja ütles: «Lähme minu juurde, ma tutvustan teile Tšaikovski proovitööd.» Õpetajate järel läksid trobikonnas saali ka õpilased, rõõmsalt käratsedes. Tuli välja, et Tšaikovskile oli antud ülesandeks kirjutada muusika Žukovski «Oisele ülevaatusele». Rubetsi sõnade järgi osutus Tšaikovski pala mitte romantsiks, vaid terveks keerukaks pildiks, millel polnud midagi ühist Glinka teosega nendelesamadele sõnadele. Iga salmi saade oli erinev ja keerukas. Laroche ütles vaimustusega, et see pala hämmastab teda nii oma kontseptsiooni kui ka muusikalise tõe poolest, mis vastab täielikult Žukovski värssidele. Õpilased aplodeerisid autorile tugevasti, Rubinstein aga tänas Zarembat tema õpilase eest ja ütles: «Nüüd aga, Nikolai Ivanovitš, minge viige oma tund lõpule.»

Uhe teise memuaarikirjutaja andmete järgi oli Anton Rubinstein ükskord klasside külastamise ajal soovitanud Tšaikovskit väga soojalt oma nooremale vennale Nikolaile, «Moskva-Rubinsteinile»: «See on meie tulevane helilooja,» ütles ta, osutades noorele õpilasele, kes selle peale punastas ja segadusse sattus. «Ta kirjutab meil tellimise peale; kuula ise, me mängime tema teoseid.»

Võis arvata, et Pjotr Iljitsi ees on sile, täielikult kindlakskujunenud tee. Pärast Peterburi konservatooriumi

¹ Hiljem Peterburi konservatooriumi professor.

lõpetamist võis ta saada selle professoriks (juba praegugi ta täitis edukalt Zaremba abilise kohuseid, parandades õpilaste harmooniaülesandeid). Muusikaühingu kontsertidel hakatakse Anton Rubinsteini juhatusel ette kandma tema teoseid. Ega see naljaasi ole, juba konservatooriumi esimene lend annab Venemaale tõelise helilooja! Õppejõududel on põhjust uhkust tunda.

Kuid midagi taolist ei juhtunud. Tšaikovski ei õigustanud jällegi talle pandud lootusi. Temast ei saanud head «konservatooriumi heliloojat», samuti nagu temast ei saanud viis aastat varem head suurilma asjaarmastajat-muusikut. «Tšaikovski mõttelaad,» mainib Laroche, «oli üldse mõnevõrra skeptiline, tema tarvidus iseseisvuse järele aga ebatavaline; kogu see aeg, mil ma temaga koos õppisin, ei näinud ma kordagi, et ta oleks piiritult ja pimesi allunud mingisugusele mõjutusele.» Ja kuigi Pjotr Iljits, nagu ta ise hiljem kirjutab, lahkus konservatooriumist, olles oma õpetajale väga tänulik ja teda ääretult imetledes, ei võinud ega tahtnudki ta alluda tema mõjule. Ta ei võinud hakata Rubinsteini vaimustavate saksa klassikute ja varajaste romantikute peeneks jäljendajaks ega nende andekaks järeltulijaks, sest kogu tema olemus otsis piineldes väljapääsu muusikäs ja see, mis temas peitus ja mida keegi polnud veel väljendanud, pidi avalduma temale omases, venepärases, juba Glinka poolt reformitud muusikalises keeles.

Viimase poolteise aasta jooksul, mil Pjotr Iljits konservatooriumis viibis, otsis ta igas töös, mida ta tegi Rubinsteini ülesandel, samaaegselt oma lahendust, sellist, mis oleks temale endale hädatarvilik. Oli möödas aeg, mil Tšaikovski, nagu me loeme Spasskaja mälestustest, istus klassis teistest kaugemale ja, pannud käed risti rinnale, kuulas tähelepanelikult iga sõna, süvenes näidettesse, aegajalt katkestades loengut mõne küsimusega. Ta ei võtnud tookord isegi pliiatsit ega paberit kaasa, sest kartis, et mehaaniline üleskirjutamine võib segada süvenemist ja kuulamist. Nüüd ei otsi ta klassist vastust tekkinud küsimustele. Samal ajal kui Laroche jätab oma õpingud konservatooriumis täiesti hooletusse ega käi tervete kuude kaupa loenguil ning range ja kauni kunsti ideaali otsides suunab pilgu üha kaugemale sajandite sügavusse, süveneb XV—XVI sajandi heliloojate kiretusse, matemaatiliselt keerukasse ja rafineeritud meisterlikkusse, täidab Tšai-

kovski hoolikalt kõik ülesanded, ei jätta ühtki loengut vahele ja asub uuesti Glinka loomingut uurima. Torkab silma, et sel ajal esineb peaaegu kõigis tema töödes rahvalaulude töötlusi. Need alles arglikud ja naiivsed, kuid visad katsed kujunevad järk-järgult omamoodi kunstiliseks suunaks, mis oli Anton Rubinsteinile võõras. Õpetaja ja õpilase vaadete vahel tuleb ilmsiks lõhe, mis kiiresti süveneb. Tõenäoliselt, mida enam Rubinstein tundis uhkust oma õpilase edusammude üle, mida suuremaid lootusi ta talle pani, mida veendunumalt ta nägi temas oma järglast, seda suurem oli pettumus ja seda ülekohtussem oli raev. Paistab, et Anton Rubinstein ei suutnud Tšaikovskile seda pettumust elu lõpuni andestada; see pedagoogiline tragöödia, mida ta üle elas, jäi Pjotr Iljitšile, kes asjatult sellele küsimusele lahendust otsis, teadmatuks ning varjutas nende suhteid.

30. augustil 1865. aastal esitati Pavlovskis kuulsa J. Straussi juhatusel toimunud suurel kontserdil, mille kavas olid vene heliloojate teosed, kõrvuti katkenditega ooperist «Elu tsaari eest», avamänguga «Ruslanile» ja «Aragoonia hotaga» esmakordselt Tšaikovski helitöö — «Karaktertantsud»¹ orkestrile. Veidi hiljem kanti konservatooriumi õpilaskontsertidel ette tema kvartett ja avamäng. Tšaikovski töötas pingsalt kantaadi loomisel Schilleri tekstile («Ood rõõmule»²), mis oli talle antud diplomitööks. Sellest hoolimata polnud enam juttugi, et teda konservatooriumi juurde jäetakse.

«Ma olen hakanud mõtlema tulevikule, s. o. sellele, mis mul tuleb teha pärast seda, kui lõpetan detsembris konservatooriumi kursuse, ja veendun üha enam selles, et mul pole nüüd enam teist teed peale muusika... Ma pole suuteline elama väljaspool Peterburi ja Moskvat. Väga võimalik, et ma sõidan Moskvasse,» kirjutas ta ööle 8. septembril 1865. Saabus detsember. Jõudis kätte 29. detsember, mil kantaat kanti konservatooriumi lõpetajate pidulikul lõpueksamil Anton Rubinsteini juhatusel ette. Arakslöönud autor ei viibinud kohal. Järgnes suur meelepaha-

¹ Tšaikovski lülitas «Karaktertantsud» hiljem mõnevõrra ümbertöötatud kujul oma esimesse ooperisse «Vojevood».

² Kaškin toob ära huvitava üksikasja, mille kohaselt A. Rubinstein, kes selle teema Tšaikovskile andis, olevat arvanud, et Schilleri oodi tõeliseks sisuks on hümn vabadusele, sõna «rõõm» aga on kasutatud tsensuurilistel kaalutlustel.

torm sellepärast, et autor polnud kohale ilmunud, ja sõnakuulmatut õpilast ähvardati diplomist ilma jätta¹. Ka keeldus Rubinstein kantaati esitamast tema poolt juhatatavatel Muusikaühingu kontsertidel. Peterburi konservatooriumi ja tema kasvandiku vahel polnud enam midagi ühist.

Tšaikovski muusikaline geenius tegi veel oma esimesi, ebakindlaid samme. Kuid seda võis juba ära tunda, — mõnikord avaldus see julges idees, mõnikord aga mingis üksikasjas või varjundis, mida võis märgata ainult terav silm. Ja leiduski inimene, kes nägi ja hindas neid üksikasju ja varjundeid, hoolimata sellest, et ta ei varjanud, nagu ta ise väljendas, oma meeleheidet, sest et ka temale kui inimesele, kes unistas nüüd üllast, rahulikust ja külmalt hiilgavast muusikast; mis oli inimese kirgede ja kannatuste suhtes ükskõikne, ei meeldinud noore helilooja suund sugugi. «Teie olete Venemaa kaasaegses muusikaelus kõige suurem talent,» kirjutas Laroche Pjotr Iljitšile varsti pärast eksamit. «Muide, kõike, mis te olete loonud, kaasa arvatud suurepäraseid «Karaktertantsud» ja stseenid «Boriss Godunovist», ma hindan õpilase tööna... Teie «looming» tuleb ilmale võib-olla alles viie aasta pärast, kuid need on siis küpsed, klassikalised teosed ja ületavad kõige selle, mis on loodud pärast Glinkat.»

Sellest ajast on pärit veel üks tähtis kiri, nimelt Apuhtinilt. Tšaikovski kirja, millele see on vastuseks, pole meie päevini säilinud. Nagu nähtub, tegi Tšaikovski oma sõbrale etteheiteid sellepärast, et ta valis endale suurilmapoeedi elutee, nimetades teda jäljates vürst Golitsõni² õukonna-värsisepaks ja veendes teda tungivalt, et ta suhtuks kirjanduslikku tegevusse kui tõsisesse töösse. «Mis puutub sinu kirja sisusse,» vastas Apuhtin, «siis ma võin ainult imestada imeliku vasturääkivuse üle: kõneldes, et oled pettunud Golitsõnis ja tema seltskonnas... usud sa samal ajal nagu ennegi «töösse» ja «võitlusesse» justkui naiivne instituudiplika!... Imelik, et sa veel ei kõnele «progressist»?! Milleks töötada? Kellega võidelda?... Pea

¹ Ähvardust muidugi ei viidud täide, hiljem aga anti Tšaikovskile suur hõbemedal (kuldmedaleid nähtavasti neil konservatooriumi esimestel aastatel üldse ei antud).

² A. V. Golitsõn — Apuhtini ja Tšaikovski sõber. Tšaikovski kirjutas temast ja vürst A. V. Šahhovskoist (pärastisest kojaülemast) neil päevil kirjas oma vendadele: «Viimasel ajal on hakanud mulle nende inimeste tühisus eriti tugevasti silma torkama.»

meeles igaveseks, et «töö» on mõnikord kibe paratamatus ja ta on alati suurimaks karistuseks, mis on inimesele osaks langenud...» Selle diletantliku, võrdlemisi triviaalse filosoofia ja nende mõistete vahel, mis olid Tšaikovskil elu ja kunsti kohta välja kujunenud, polnud midagi ühist. Ees oli kaks eluteed ja kaks saatust.

Möödus veel üksteist aastat. 21. detsembril 1877 kirjutas Tšaikovski oma vennale: «Sain täna kirja Ljoltalt¹ imetoreda luuletusega, mis sundis mind palju pisaraid valama.» Luuletus lõppes sõnadega:

Ja kuigi jääksin tundmatuks poeediks,
ma uhke sellele, et sädet jumalikku
ma nägin sinus, kui see vaevalt vilkus,
kuid mis nüüd tõusnud on nii võimsaks leegiks.

VII peatükk

Moskvas

6. jaanuaril 1866. aastal astus Pjotr Iljitš Tšaikovski üpris vanas pesukarunahkses kasukas, millega Apuhtin oli teda ärasõidul varustanud, Peterburi rongilt maha ja leidis end lund täistuisanud linnast, millel oli määratud saada tema loomingu hälliks. Siin ei tuletanud talle miski meelde Peterburi. Geomeetrilise tänavamustri asemel oli siin maaliliste kõverate tänavate ja põiktänavate virvarr arvukate kirikute, aedade, tarade, väljakute, vanaaegsete härrastemajade ja vaeste poolpimedate ühekorruseliste lobudikkudega, trotuaaridel aga oli asjalike sõjaväelaste ja ametnike asemel igasugustesse seisustesse kuuluvate isikute ebaharilikult kirju segu, siin võis näha vanamoelist rõivastust, koomilisi kübaraid; kõiges valitses sundimatus. Hakkas kõrvu moskvapärane laulev, venitatud laia «a»-d rõhutav hääldamine. Tõsi, siin elasid veel Belinski ja Granovski sõbrad. Silmile tõmmatud karusnahkse mütsi alt läigatasid äkki Moskva põlise intelligendi — kirgliku vaidleja ja pöörase teatriharrastaja silmad, milles peegeldusid arukus ja heasüdamlikkus. Juba ongi Lubjanskaja

¹ Apuhtinilt.

väljak¹, mille keskel asub purskkaev. Lumi on siin tiheidasti heinu täis puistatud, veevõtmise koha juures seisab pikk rodu veevedajate härmatunud kronusid ja jäätunud vaate. Majade katuste kohal käharduvad vaikselt helesinised suitsusambad. See on ju päris küla! Aga siin ongi juba ka Väike Teater. Avarale Teatriväljakule vaatab Suure Teatri kaheksasambaline portikus, veidi kaugemal on Vene Aadelkonna Klubi, mille tagasihoidliku välimusega hoones asub pidulik Sammassaal. Tšaikovski elu seostub varsti tihedasti nende kolme hoonega — Moskva kolme kunstipaleega, milles viljeldakse vastavalt draamakunsti, ooperit ja sümfoonilist muusikat. Voorimees sõidutab teda Ohhotnoi Rjadi arvukate poodide reast mööda, pöörab siis Iverski kabeli juurest, mille luitunud sinisel kuplil ilutsevad kuldsed tähekesed, vasakule ja sõidab Punasele väljakule. Majesteetlikult seisavad Kremli tornid, kirikute kuplid kümblevad karges õhus, Vassili Ōndsa kirik oma ilutatud tornide ja kirjude kuplitega justkui ise liigub vastu. Siin on tunda vene hõngu, siin lõhnab Venemaa järele! Siin tervitas Moskva kunagi oma vabastajaid Mininit ja Požarskit. Nendele püstitatud võimas malmist ausammas on kogu linnas ainukeseks mälestussambaks. Glinka «Au sulle!» helid tungivad iseenesest kõrvu. Siin kummardas Razin enne hukkamist maani Moskva rahvale. Siit vaatas Napoleon, lahkudes sellest iidsest pealinnast, mis talle ei alistunud, veel viimast korda tagasi Kremli hambuliste müüridele...

Moskva jõgi. Olemegi Zamoskvoretšjes — Ostrovski avastatud maal. See on end kogu maailmast süllakõrguste tarade, paksude müüride ja tammepuust väravatega eraldanud Tiit Titõtšite ja Koršunovide sünge kuningriik. Uste ees rippuvate puudaraskuste lukkude taga tuksuvad siin elavad südamed, noored koguvad elujõudu, vanad muutuvad rammetuks...

Heledalt klähvivade koerte hääled sulavad ühte, saanid libisevad pöörakul... Pea kinni! Oleme päral! Kokorevi sissesõiduhuov!²

Alles nädal aega tagasi oli Tšaikovski konservatooriumi lõpetajate auks Venemaa Muusikaühingus korraldatud

¹ Praegune Dzeržinski väljak. (Tõlk.)

² V. A. Kokorevi võõrastemaja Zamoskvoretšjes, Moskvoretski silla lähedal. Hoone on säilinud.

pidulikul lõunasöögil kirjutanud konservatooriumi õpilaste nimel alla tervitustelegrammile, kus juba ilutsesid A. Rubinsteini ja V. Kologrivovi («Muusikaühingu direktsiooni nimel») ning kuulsa viiuldaja H. Wieniawski («kõigi professorite nimel») allkirjad.

«Peterburi konservatoorium,» seisis selles telegrammis, «saates välja oma esimest lendu, tõstab klaasi tulevase Moskva konservatooriumi terviseks, soovides talle kogu südamest edu ja tundes rõõmu tema tuleviku üle.»¹

See oli telegramm minevikust tulevikku. P. I. Tšaikovski nimelisele konservatooriumile, mida ei olnud veel asutatudki, soovis edu tema tulevane professor.

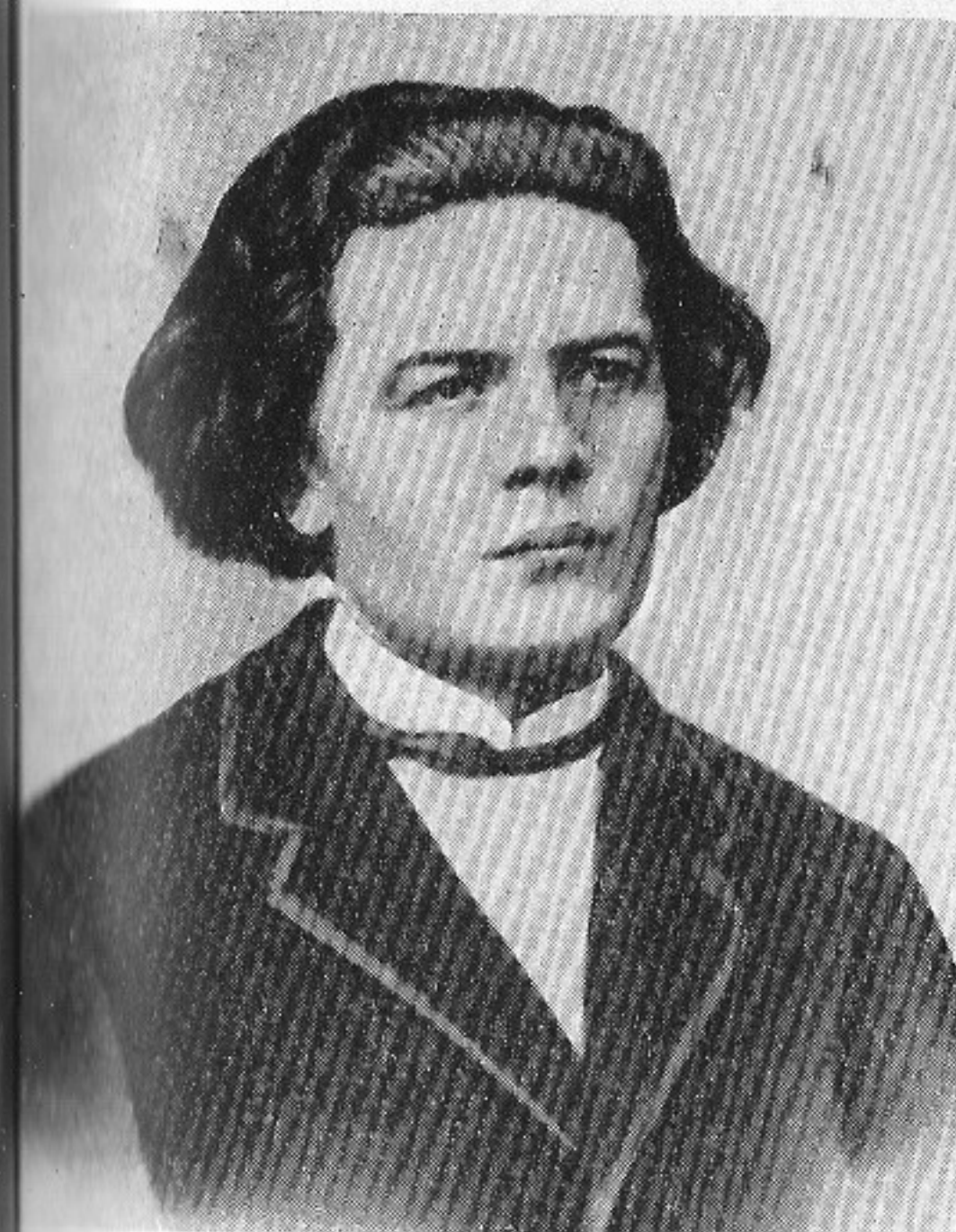
Moskvasse elama asumise mõte oli Pjotr Iljitšil tekkinud juba varem, kahtlemata Laroche'i mõjul, kes oli poisikese põlvēs Moskvast elanud ja kes oli pärast Peterburi sõitmist Moskva Muusikaklasside õpetaja Nikolai Dmitrijevitsš Kaškiniga elavas kirjavahetuses. Kuid ikkagi toimus kõik äkki. Tulevasse konservatooriumi õppejõuks kutsutud A. N. Serov, kellele tema ooperi «Rogneda» jalustrabav menu avas ahvatleva perspektiivi hakata Peterburi muusikamaailmas esimest viiulit mängima, võttis 1865. aasta novembris oma nõusoleku tagasi. Seetõttu pidi Muusikaühingu Moskva osakonna juhataja N. Rubinstein isiklikult Peterburi sõitma konservatooriumi lõpetajate hulgast sobivat kandidaati otsima. Kui ta nimetas Tšaikovski nime, mida ta teadis Kaškini kaudu, soovitasid mõlemad Pjotr Iljitši õpetajad Anton Rubinstein ja Zarembo üksmeelselt võtta Tšaikovski asemel pianist G. Kross, kes oli peale oma eriala õppinud ka muusikateooriat.

N. Rubinstein, kes oli harjunud kõige üle otsustama ainult oma äranägemise järgi, kutsus enese juurde võõrastemajja mõlemad kandidaadid. Vaevalt oli see lihtsalt nende teadmiste proov. N. Rubinsteinile oli tarvis mitte üksnes teoreetikut, vaid ka Moskva heliloojate noore põlvkonna kasvatajat, sõpra ja kaasvõitlejat võitluses muusikahariduse eest, inimest, kellele võis igas suhtes kindel olla. Sel silmapilgul oli väga palju kaalul. Kui valik oleks langenud soliidsele ja asjalikule Krossile, oleks Moskva muusikaelu kulgenud kaua aega paljuski suhtes teisiti.

¹ Selle Moskva konservatooriumi arhiivis säilinud telegrammi teksti leidis üles J. J. Bortnikova, kes teatas sellest lahkelt käesoleva raamatu autorile.



P. I. Tšaikovski Peterburi konservatooriumi üliõpilasena.
Foto 1863. aastast.



A. Rubinstein.
Foto 60-ndatest aastatest.

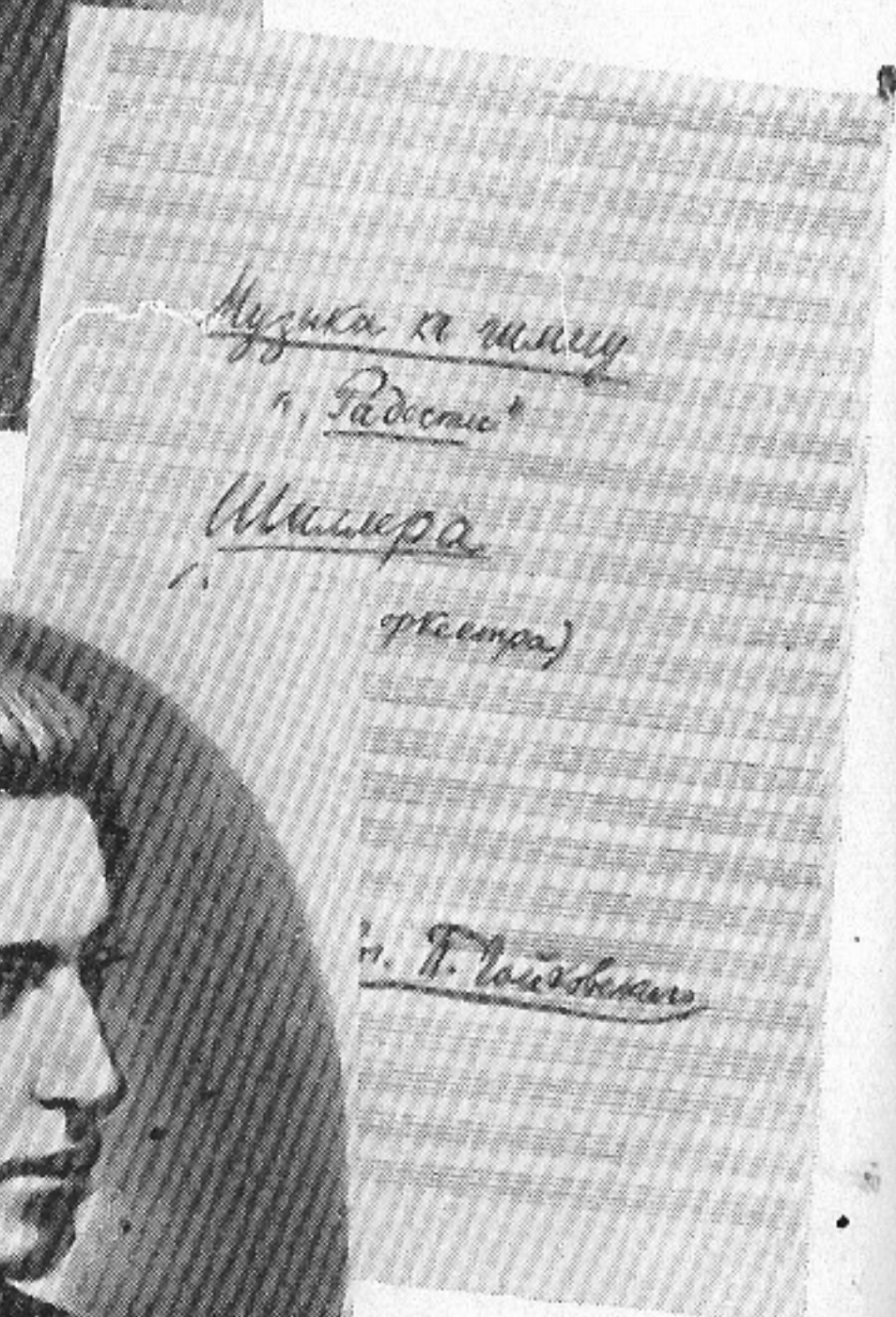


N. I. Zarembo,
Peterburi konservatooriumi
professor (hiljem direktor).
Foto 60-ndatest aastatest.



P. I. Tšaikovski
eksamikantaadi
tiitelleht.

H. Laroche.
Foto 60-ndatest aastatest.



Väga võimalik, et Tanejev, Rahmaninov ja Skrjabin oleksid teisiti komponeerinud, Neždanova ja Sobinov teisiti laulnud, Igumnov teisiti mänginud ja võib-olla oleks teistsugune olnud ka Moskva publik ja kriitika. Ent kõik läks kõige paremini. Hoolimata soovitustest langes N. Rubinsteinini valik Tšaikovskile, kes Kaškini sõnade järgi «jättis talle kogu oma olemusega suurepärase mulje».

Juba Moskvast viibimise esimestel päevadel liitub Tšaikovski tihedalt selle muusikategelaste rühmaga, kes oli koondunud Nikolai Rubinsteinini ümber. Praegu on vähe neid, kes Nikolai Rubinsteinini meelde tuletavad, kuid kaheksakümmend või sada aastat tagasi oli Moskvat ilma Nikolai Rubinsteinita niisama raske ette kujutada nagu Teatriväljakut ilma Väikese Teatritähe või Tverskajat ilma Strastnoi kloostri. Ta oli oivaline pianist ja dirigent, tõeliselt geniaalne organisator, inimene, kellel oli palju südamesoojust ja hurmavust. Ta oli kokkuhoidlik, kui kõne alla tuli ühiskondlike rahade kulutamine, ja piiritult helde, kui jutt kaldus ta enda rahale. Äärmuseni otsekohese inimesena oli ta ühtviisi populaarne nii Moskva üliõpilaste ringkondades kui ka aristokraatse Inglise klubi mõjukate liikmete seas, peaaegu ühtviisi hästi tundsid teda nii leierkastimehed, voorimehed, trahteri- ja kirikukooride lauljad kui ka kuulsad artistid ja Moskva muusikaarmastajad, kellega ta puutus kokku mitte ainult klaveri taga, vaid ka kaardilaua ääres. Kuigi Rubinsteinil oli käskija iseloom, oli ta väga lihtsa käitumisega ega kannatanud üldse tundlike kunstnikeloomuste pahe — enesearmastusliku kergesti solvumise all. See tuli nähtavasti sellest, et kogu tema elu, mis oli küll väliselt korrapäratu, oli jäägitult pühendatud ühele eesmärgile — Moskva muusikahariduse hüvanguks.

Erinevalt Anton Rubinsteinist, kes ei saanud läbi Peterburi suurimate muusikutega, tugines Nikolai Rubinstein Muusikaühingu Moskva osakonda organiseerides kõigile pika ajalooperioodi vältel Moskva muusikaellu kogunenud jõududele. Ta ise oli Moskva muusikaelu sünnitis ja tihedalt seotud kõigi muusikaharrastajate ringkondadega, ja seetõttu leidis ta siis, kui saabus aeg, nii laialdast toetust, millest Muusikaühingu Peterburi tegelased ei võinud unistadagi.

Moskvast oli kahjulikku õukondlik-suurilmalikku, kaardi-

väelaslikku ja tšinovniklikku vaimu võrdlemisi vähe tunda. «Kui õnnelik võib olla Moskva sellepärast, et ta asub Peterburist nii kaugel!» kirjutas M. A. Balakirev kord N. Rubinsteinile sünge huumoriga. Muidugi andis sõltuvus ülemate heatahtlikkusest end vahetevahel ka siin tugevasti tunda, kuid ilma metseenide ja riigikassa rahalise toetuseta poleks ju konservatoorium otsa otsaga kokku viinud. Sellest hoolimata oli Moskva kogu reformijärgne muusikaelu võrratult demokraatlikum. Moskva kultuurielus etendasid väljapaistvat osa haritlaskond ja noorsugu, eriti just demokraatlik haritlaskond ja progressiivne noorsugu. Tänu nendele oli Ostrovski näidenditel Väikeses Teatris suur menu; nad aplodeerisid P. M. Sadovskile ja G. N. Fedotovale, veidi hiljem aga ka M. N. Jermolovale, nad täitsid sümfooniakontsertide ajal Sammassaali rõdud ja külgmised ruumid. Nende lemmikdirigendiks oli Nikolai Rubinstein, lemmikheliloojaks aga sai õige pea Tšaikovski. Selle aktiivselt kaasaelava keskkonna ja kindla elulise pinnase tõttu sai võimalikuks 60-ndatel aastatel Moskva muusikaelu põhjalik ümberkujunemine.

Võrdlemisi lühikese aja jooksul loodi väsimatu töö tulemusena suurepärase kontserte korraldav organisatsioon, millel oli esmajärguline koor, tugevale alusele rajatud konservatoorium ning hea reputatsiooniga kirjastus¹, mis andis välja noote suurtes tiraažides ja odavalt, arvestades demokraatlikkudesse ringkondadesse kuuluvate tarbijate ostuvõimalusi. Paistab, et mitte ühtki muusikaelu külge ei oldud unustatud. Olles eraldatud Suurest Teatrist bürokraatismi umbseinaga, asub Rubinsteini poolt juhitud muusikaring harukordse energiaga omal jõul ooperi reformimise teele. Konservatooriumis luuakse Väikese Teatri parimate näitlejate kaasabil ooperiklass, ooperilaval toimuvad hingestatud muusikalise realismi otsingud, õpilasetendustel tuuakse lavale Glinka geniaalne teos «Ivan Sussanin», mis kroonulikul laval oli ära moonutatud.

N. Rubinstein koondab järjekindlalt ja ettenägelikult vene muusikalisi jõudusid. Ta pakub kõhklemata tarvilikku summat, et saaks lavastada Dargomõžski novaatorlikku ooperit «Kivist külaline», mis kutsus esile vaenlaste ägedaid kallaletunge. N. Rubinsteini juhatusel kantakse süstemaatiliselt ette «võimsasse rühma» kuuluvate heliloojate teoseid, mis Peterburis ei leia tunnustamist. Ega Bala-

¹ P. Jürgensoni oma.

kirev muidu pühendanud oma väljapaistvat klaverifantasiat «Islamei» N. Rubinsteinile; tema oli esimeseks ja mitme aasta jooksul peaaegu ainukeseks selle teose esitajaks.

Selles tänuväärse olukorras oli Tšaikovskile määratud alustada oma loomingulist elu. Ta oli siin vajalik. Muusikaühing ootas suure huviga oma kontsertide jaoks tema orkestri- ja klaveriteoseid. Hästi laabus muusikateooria õpetamine muusikaklasside õpilastele ja õppetöö konservatooriumis, mis avati sellesama 1866. aasta 1. septembril. Jürgenson hakkas viivitamatult välja andma Tšaikovski poolt juba Peterburis tõlgitud Gevaerti «Instrumenteerimise käsiraamatut» ja oli valmis trükkima Tšaikovski enese uusi helitöid. Oli tarvis vaid töötada ja töötada. «Tõsi küll, ta igatses Peterburi järele, vendade järele,» kirjutab Kaškin, «kuid samal ajal oli ta reibas, elurõõmus ja mõnikord uute sõprade seltskonnas ülemeelik nagu koolipoiss.» Ta hakkas õhinal lugema raamatuid ja ajakirju, mida ta tohtu suure töökoormuse tõttu polnud kogu konservatooriumis viibimise aja jooksul peaaegu teinud. Esmajärjekorras luges ta teoseid Vene ajaloo kohta ja ilukirjandust, mida Tšaikovski üldse väga põhjalikult tundis. «Kirjandus,» kirjutab Laroche, «etendas tema elus palju tähtsat osa kui tavalisel haritud inimesel: kirjandus oli peale muusika tema peamiseks ja tähtsamaks huvialaks.»

Juba varsti pärast seda, kui Tšaikovski Moskvasse elama asus, ilmusid «Sõda ja rahu», «Suits», «Kuritöö ja karistus» ning «Järsak». Venemaa rikastus iga aastaga uute, surematute teostega. Tšaikovskil oli, millest õppida ja mille alusel oma geniaalsust välja arendada. Väikeses Teatris, mida paljud vene inimesed tol ajal nimetasid tänulikult oma teiseks ülikooliks, nägi Tšaikovski Ostrovski, Gogoli, Shakespeare'i, Molière'i näidendeid klassikalises, kordumatult reljeefses esituses. See teater sai heliloojale kunsti alal elutöö kooliks. «Vehe teatris olin kaks korda ja see oli mulle ülisuureks naudinguks», «minu arvates ei leidu taolisi näitlejaid kogu maailmas ja sellel, kes pole näinud siinset näitetruppi, pole aimugi, mida tähendab hea ansambliga näidend» — need hinnangud Väikese Teatri kohta on võetud Pjotr Iljitsi kirjadest huupi. Geniaalse Štšepkini järeltulijad P. M. Sadovski, V. I. Živokini, S. V. Šumski ja I. V. Samarin kuulusid kõik Pjotr Iljitsi Moskvast viibimise aastail tema lähedaste sõprade ja tuttavate hulka.

Vaatamata sellele, et tal oli rohkesti tegemist, kirjutas Tšaikovski Moskva-aastatel erakordselt palju. Peterburis omandatud suured professionaalsed teadmised osutusid väga väärtuslikeks. Tšaikovski töötas nagu käsitöoline, nagu meister, nende sõnade kõige kõrgemas ja täpsemas mõttes. Talle ei olnud võõrad mitte ainult «kunstniku-loomuse» välised tundemärgid — efektne mõtlikkus, süütud veidrused riietuses ja käitumises —, talle oli võõras kõik see, mis näis olevat labane pettekuld. Ta mõistis karmilt hukka ka igasuguse geniaaltsemise kunstiloomingu alal ja hoolimatu suhtumise igapäevasesse, nähtamatusse töösse ning härrasliku, nagu ta seda nimetas, loominguvaimustuse ootuse. «Loominguvaimustus», ütles ta, «on külaline, kes ei armasta külastada laisku.»

Tšaikovski kirjutas oma teoseid pidevalt iga päev, vaid harva töös pausi pidades, veelgi harvem enesele puhkust andes. Ta töötas nii, nagu teda oli õpetanud A. Rubinstein: kandis pähe turgatanud muusikalised ideed märkmikku, kusjuures ta ei rikkunud loominguprotsessi loomulikkude käiku ja jättis meelega vahele selle koha, mis ei tahtnud hästi välja tulla, sest ta teadis, et pärast selle lünga niikuinii täidab. Tal polnud vaja ennast tööle sundida. Muusika oli tema mõtete ja tunnete kõige loomulikum ja täielikum väljendaja. Ta ei raisanud kahekümne viie eluaasta jooksul kogunenud vaimuelu kogemusi, nagu see sageli juhtub, pisi-asjade peale, ja ka elumured ei tumestanud neid; nad said talle heliloomingu ammendamatuks allikaks. Tšaikovskist sai helilooja, kui ta oli juba täiesti väljakujunenud inimene. Nähtavasti seetõttu lasub juba esimestel aastatel Moskvast kirjutatud teostel — alates klaveripaladest ja lõpetades sümfooniatega ning alates romanssidest ja lõpetades ooperitega — Tšaikovski kordumatu isiksuse pitser.

Missugune oli siis see inimene, kes vestleb meiega südamlikult veel palju aastaid pärast seda, kui tema ajastu on kadunud minevikku?

Tema välimust võib kerge vaevaga silme ette manada. Haruldast väljendusrikkad helesinised silmad, millede varjund aeg-ajalt muutus, näides mõnikord täiesti tumedatena, lai ja kõrge laup muusikule iseloomuliku, järsult piiritletud alaosaga, mis laskus päris silmade kohale, pehmed vurrud, mis varjasid huulte kuju, ning väike pehme

ruuge habe, mis veelgi rohkem tõstis esile näo nooruslikku värskust, — sellisena jäi Pjotr Iljitš oma sõpradele ja õpilastele meelde. Meenutades esimest kohtumist Tšaikovskiga, mainib Kaškin tema kohta, et «ta oli minu arvates väga sümpaatne ja ilus; vähemalt ta nagu peegeldas selgesti andekust, ühtlasi väljendades heasüdamlikkust ja arukust». Tšaikovski tegi kõike kiiresti: käis kiiresti, vaatas kiiresti läbi ajalehti, luges raamatuid ja kirjutas kirju ning rutates, justkui kartes hiljaks jääda, suitsetas paberossi, töötas aga peaaegu uskumatu kiirusega.

«Hoolimata oma tulisest ja tundlikust loomusest», kirjutab Kaškin, kellega Tšaikovski kiiresti sõbrunes, «oli Pjotr Iljitš alati korra ja täpsuse kehastuseks, eriti kõiges selles, mis õppetöösse puutus. Ta oskas alati aega hinnata.» Tal oli «töötamise jaoks mingisugune eriline tehnika, mille kohaselt ta tegi kõike lihtsalt ja praktiliselt nagu kirurg operatsiooni juures. Selle oskuse tõttu hoidis ta ka palju aega kokku ja see võimaldas tal töötada niisuguse kiirusega, mis teistele näis olevat arusaamatu.»

See mõistatuslik kiirus tuli kõigepealt sellest, et Tšaikovski oli juba konservatooriumi aastail arendanud välja võime täielikult töösse keskenduda, heites peast välja kõik need mõtted, mis püüdsid tähelepanu kõrvale juhtida; ta oskas kogu olemusega süveneda sellesse, millega ta antud hetkel tegeles. Inimene on harva oma oskuste, teadmiste ja võimaluste peremees, need on enamasti kasutamata ja võetakse tarvitusele ainult juhuslikult. Geenius just selle poolest tavalisest inimesest suurel määral erinebki, et ta kasutab oma jõudusid sihikindlalt ja täielikult, rakendab nad ära viimse võimaluseni.

Tihti peale oli Pjotr Iljitš sügavasti mõtteisse süvenenud ka siis, kui ta tööd ei teinud. Kui ta oli oma mõtete juures, võis temaga rääkida, ilma et ta vastu vaidleks, või vastupidi, kuulda tema suust kõige imelikumaid asju. Laroche ja Nikolai Rubinstein, kelledel oli palju huumorimeelt, lubasid enesele sel ajal süütut lõbu sellega, et «mängisid» Tšaikovskiga, esitades talle tõsise näoga mõttetu küsimusi või pealtkuulajate suureks meeleheaks jutustades talle üksikasjalikult igasuguseid absurdsusi. Delikaatsamad sõbrad ei naernud Tšaikovski hajameelsuse üle, mis väärar rohkem austavat kui pilkavat suhtumist: see tähendas ju ainult seda, et ta sel hetkel jätkas töötamist.

Tundub imelikuna, et N. Rubinstein, kes oli kahtlemata

tark ja südamluk inimene ning kõigele lisaks veel oma kunstialastelt vaadetelt Tšaikovskile haruldaset lähedane, ei osanudki Pjotr Iljitšiga häid suhteid jalule seada. Esimeks veaks oli nähtavasti see, et ta kutsus Pjotr Iljitši oma korterisse elama. Iseloomude, kasvatuse ja töömeetodite erinevus andsid end selle juures tunda kõige halvemast küljest. Rubinstein ei talunud üksindust, Tšaikovski aga piinles väga, kui kõrvalised isikud töö ajal tema juures viibisid; Rubinstein elas äärmiselt korrapäratut elu, ta tuli sageli koju alles koidikul, Tšaikovski aga armastas varasest lapsepõlvest peale ranget päevarežiimi. Kuna Rubinsteinini korter asus konservatooriumi juures, sundis see kätärakas naabrus Pjotr Iljitši korduvalt põgenema lähedalasuvasse trahterisse: seal võis ta päeval häirimatult töötada. Mõnikord Tšaikovski päris vihkas oma tuba, kus ta kunagi ei tundnud end kodus ja kuhu familiaarsed sõbrad võisid tema juurde iga hetk sisse astuda. Enne aga möödus peaaegu kuus aastat, kui aineline olukord lubas Tšaikovskil eraldi elama asuda. Tema suhted Rubinsteiniga muutusid keerukamaks veel seetõttu, et viimane oli võtnud Tšaikovski sõbraliku, kuid mõnevõrra väsitava ja mitteküllaldaselt delikaatse hoolduse alla. Sügavasse hingepõhja peletatud protest selle hoolduse vastu mürgitas tänutunnet, tõi sõprusesse sunnitud oleku ja varjatud ärrituse varjundi. Seetõttu oli Tšaikovski suhtumine Rubinsteinini kahepalgeline.

On kurb mõelda, et Nikolai Rubinstein, kes hindas väga Tšaikovski talenti ja propageeris ohjeldamatu energiaga tema teoseid ning oli esimene ja helilooja arvates parim tema sümfooniliste ja klaveriteoste esitaja, ei mõistnud tegelikult sugugi selle inimese iseloomu, kellega elu teda kokku viis ja kellega sõprussidemete loomine oleks võinud saada üllaks näiteks kahe suure kunstniku koostöö kohta. Nikolai Rubinsteinile ei meeldinud, nagu talle näis, Tšaikovski liiga pehme iseloom. Ta oleks tahtnud, et Pjotr Iljitš oleks olnud karastatum, kindlam, poleks sallinud isiklikus elus kompromisse, oleks olnud vabam näilisest tundlikkusest, ühesõnaga, et ta Tšaikovskiks jäädes oleks samal ajal olnud hoopis teine isik. Rubinstein ei näinud oma sõbras seda, mida Laroche oli nii sügavalt tundnud. Ta ei mõistnud tema loomust, milles seostusid, nagu kirjutas Laroche pärast Pjotr Iljitši surma, kõigile silmatorkav õrnus ja närvilisus mehise energiaga, mis küll vähe aval-

dus suhtlemises välismaailmaga, kuid mis oli tema karakteri põhiolomuseks.

Kuid vaatamata sellele, et kahe muusiku vahel ei olnud tõelist teineteise mõistmist, ühendasid neid tuhandes nöödid. Nad mõlemad võitlesid kirglikult muusikaliste teadmiste levitamise eest, Glinka pärandi eest ning vene muusika õitsengu eest. Ega muidu määratlenud Nikolai Rubinstein Moskva konservatooriumi avades nappides sõnades selle kooli peaesmärgi järgmiselt: «Suurendada vene muusika ja vene kunstnike osatähtsust.» Nikolai Rubinsteinini poolt loodud ja talle armsakssaanud Moskva konservatoorium sai ka Pjotr Iljitšile kalliks ja südame lähedaseks.¹ Ta juhatas siin üksteistkümmend aastat harmoonia, instrumenteerimise ja vaba kompositsiooni klasse ja see õpetamine jättis Moskva muusikakultuuri ajalukku sügava jälje.

Viis aastat asus Moskva konservatoorium Vozdvizhenka² tänavas, kus praegu on monumentaalse aiaga piiratud skväär. 1871. aastal aga üüris Muusikaühing Bolšaja Nikitskaja³ tänavas vürst S. M. Vorontsovi kuuluva uhke vanaaegse härrastemaja. Selle tubadest ja saalidest said konservatooriumi õpperuumid. Päevast päeva sisenes Tšaikovski kooli õue, mille keskel me tänapäeval näeme helilooja ausammast, tervitas mööda minnes tuttavaid ja läks paraaduksest sisse. Siin konservatooriumi tagasihoidlikes ruumides viibis Pjotr Iljitš septembrist maini suurema osa oma ajast. Ta õpetas harmooniat, kasutades selle juures tema enese poolt väljatöötatud meetodit.⁴

«Minu lapsepõlvemälestustes püsivad elavalt tema esimesed harmooniatunnid!» kirjutab Tšaikovski õpilane Rostislav Genika. «Ma mäletan väga selgesti tema tookordset välimust: ta oli noor, meeldivate, peaaegu ilusate näojoontega; tema kaunitä tumedate silmade pilk oli sügav ja väljendusriikas; riidetatud oli ta kehvavõitu ja hooletult,

¹ 1866. aasta esimestel kuudel, enne konservatooriumi avamist, õpetas Tšaikovski muusikaklassides muusikateooriat. Muusikaklassid asusid tookord Mohhovaja tänavas majas, mis pole säilinud.

² Vozdvizhenka — praegune Kalinini tänav.

³ Bolšaja Nikitskaja — praegune Herzeni tänav.

⁴ 1872. aastal andis P. Jürgenson välja Tšaikovski koostatud «Käsiraamatu harmoonia praktiliseks õppimiseks», millest ilmus üheksa kordustrükki. See oli esimene vene harmooniaõpik. Konservatooriumis olid kasutusel ka Tšaikovski tõlgitud õppevahendid.

tavaliselt oli tal seljas kulunud hall pintsak. Ta tuli rüütes oma auditooriumi, olles alati veidi kohmetunud ja veidi ärritatud, nagu tundes pahameelt eelseisva tüütava, kuid paratamatu ajaraiskamise üle... Talle valmistas tuska enamiku naisüliõpilaste mõistatus, see asjaolu, et kõik need tulevased naislaureaadid suhtusid kunsti pealiskaudselt ja tõntsilt ning unistasid vaid laval esinemisest, kusjuures nad olid veendunud, et nende mängule aplodeeriv publik ei hakka nende teoreetiliste teadmiste vastu huvi tundma. Südannt kõvaks tehes tuli Tšaikovskil kuulata sekventsides ja modulatsioonide nukraks tegevat tagumist vastikult kõlaval klaveril, märkida kannatlikult punase pliatsiga paralleelseid kvinte ja oktaave.¹ Tšaikovski esitusviis, tema märkused, selgitused ja parandused olid haruldastel selged, kokkusurutud ja arusaadavad. Arenduse lihtsus ja kergus, vormi plastilisus, instrumenteerimise selgus ja kergus olid need ideaalid, mida Tšaikovski laskis oma õpilastel taotleda; mitmesuguseid reegleid armastas ta illustreerida viidetega Glinkale ja Mozartile... Kord juhtusin teda nägema sümfooniakontserdil. Ta oli kahe-kolme õpilase seltsis rõdul, kus oli istet võtnud trepiastmetel, mis viisid ülemisse jalutusruumi; sel ajal kanti all esimest korda ette tema mingisugust uut meistriteost; kui väimustatud publiku seast hakati valjusti autorit välja hüüdma, läks Pjotr Iljitš kuidagi häbelikult ja kohmetunult lavale, seljas hall argipäevapintsak, ja nagu vastu tahtmist tegi kohmaka kummarduse. Kuid just see tema vähenõudlikkus tõstis teda meie silmis, tegi teda meile veelgi kallimaks.»

Sellest geeniusse ja inimlikkuse kahekordsest võlust said konservatooriumi õpilased väga hästi aru. Professori ja noorte muusikute vahel tekkinud sõbralikud suhted säilisid kauaks, sageli kogu eluajaks. Tema sõpradeks said väljapaistev helilooja, muusikateadlane, pianist ja pedagoog S. I. Tanejev, andekas dirigent, pianist ja muusikategelane A. Siloti, silmapaistev tšellist ja muusikategelane A. A. Brandukov, varasurnud viiuldaja I. I. Kotek, pianist ja pedagoog A. J. Levenson-Aleksandrova (nõukogude helilooja Anatoli Aleksandrovi ema) ning paljud teised

¹ Sekvents (lad. k.) — mingisuguse motiivi kordamine heliredeli eri astmeil. Modulatsioon (lad. k.) — üleminek ühest helistikust teise. Paralleelsed kvindid ja oktaavid — harmoonia algkursusel keelatud intervallide järgnevused.

Pjotr Iljitši õpilased. Suhtlemises nende õpilastega, kes olid talle ühtlasi sõpradeks, leidis ta lohutust meelehärmi ja kurnava üksluisuse vastu, mis oli tema pedagoogiametis teatud määral paratamatuks varjuküljeks.

Tšaikovski oli kahtlemata silmapaistev pedagoog. Ta tunnetas selgesti kunstilist ideed teiste autorite teostes, oli alati abivalmis ja haruldastel delikaatne, kõigele lisaks peitus temas pulbitsev energia. Kuid siiski tundis ta pedagoogitööst vähe rõõmu. Väga võimalik, et kunstnik polnud suuteline teiste tööd hinnates loobuma nõuetest, mis ta enesele esitas: ta võis kergesti tembeldata teise inimese keskpärast andi laiskuseks, rahuldavalt klaverit mängivalt tütarlapselt aga nõuda, et see suhtuks mängitavasse palasse loominguliselt.

Kuid rahulolematuse peapõhjus peitus milleski muus. Nimelt rõõvis õppetöö heliloojalt kõige viljakamad ja armastatud hommikused töötunnid. Sellest hoolimata sai ta vastumeelsusest üle, ohverdas konservatooriumile kõige kallima, mis tal oli — aja, ning saatis peaaegu kahe-teistkümnelt aasta jooksul, mil ta pidas õppejõu ametit, korda erakordselt palju.

«Kui ma tulin Peterburi konservatooriumist Moskvasse,» kirjutas A. S. Arenski Tanejevile, «olin üllatatud erinevusest, mida ma märkasin teooriakursuse läbivõtmisel: Peterburi konservatooriumis suhtusid kõik mitteerialaklasside õpilased muusikateooria õppimisse kergelt: keegi ei tundnud huvi selle õppeaine vastu ja seetõttu keegi seda ei teadnud; Moskva konservatooriumis oli lugu vastupidine: iga halvasti edasijõudev õpilane võis muusikateoorias üle trumbata selle, keda peeti edasijõudnuks. Niisuguse olukorra eest võlgnes konservatoorium tänu P. I. Tšaikovskile, kes õpetas mitteerialaklassides.»

Pjotr Iljitši viibimine Moskva konservatooriumis tõi kooli ellu erilise sügava poeetilise. Koos Nikolai Rubinsteiniga ja veel kahe-kolme silmapaistva muusiku, konservatooriumi õppejõu kaasakiskuva meisterlikkusega leevendas ta vaevanõudva ametiõppimise proosat ja andis muusikakunstile tagasi selle ülla tähenduse.

Möödusid aastad. Tšaikovski lahkus Moskva konservatooriumist ja Moskvast. Nikolai Rubinstein suri. Kunagine meelepaha, solvamised ja kurvastused ununesid, kaotasid oma tähtsuse. Meelde jäi peamine — ühine töö rahva

hüvanguks. Meelde jäi inimese kuju, kellel oli erakordselt palju südamesoojust ja võlu. Tšaikovski kirjutas oma sõbra mälestuseks hingestatud poeemi — trio «Suure kunstniku mälestuseks», mis on püsivam kui paljud marmorist ja graniidist mälestussambad. Kaškin nimetab seda niisuguseks teoseks, «milles väljendub Tšaikovski tõeline suhtumine N. Rubinsteinisse». Võib uskuda ka teist Kaškini väidet: «Seda triot,» kirjutas ta, «võib nimetada N. Rubinsteini geniaalseks muusikaliseks iseloomustuseks.»

TEINE OSA

I peatükk

Kevadine õilmitsemine

Tšaikovski esimene suurteos — sümfoonia «Talveunelmad», millega algas tema loomingus Moskva-periood, on kirjutatud Nikolai Rubinsteini nõuandel ja on ka temale pühendatud. See on üks Pjotr Iljitši hurmavamaid teoseid. Tundub, nagu polekski Esimene sümfoonia helilooja enese loodud, vaid et ta on justkui Venemaa avaratel väljadel juba ammu varjatult helisenud meloodia loodusest üles kirjutanud. Sellest sümfooniast hoovab kodust, lapsepõlvest saadik tuttavat hõngu, see sümfoonia manab vaimu silma ette päikese käes sätendava, varjus veidi sinetava lume, nagu see on Levitani maalidel, ja mustad raagus puud läbipaistva kerge kevadtaevaga nende kohal nagu Savrassovi maalil «Künnivaresed saabusid».

1866. aastal, mil Tšaikovski kirjutas oma «Talveunelmad», Borodin aga alustas tööd oma Esimese sümfoonia kallal, olid vene heliloojate ees väga rasked, kuid huvitavad ülesanded. Aktiviseerunud rahvamasside liikumine ja vene talurahva tragöödia leidsid kunstis üha laiahaardelisemat kajastust, avaldades ülisuurt mõju nende inimeste teadvusele, kes oskasid kuulda ja näha. See ajaloo sügav veealune hoovus avaldus iga üksiku helilooja loomingus erinevalt. Balakirev ja tema sõbrad pöördusid pärast esimesi otsinguid ja esimesi leide rahva fantaasia kujundite ja Vene ajaloo dramaatiliste epohhide kujutamise poole. Glinka pärandis hindasid nad kõige enam selle eepilist ja heroilist külge. Balakirevi geniaalsed õpilased Borodin, Mussorgski ja Rimski-Korsakov löid Vene ajalugu kajastavaid, rahvamuinasjutuainelisi ja rahva elu-olu

käsitlevaid oopereid ja eepilisi sümfooniat. Dargomõžski, kes otsis poeesiat ja dramatismi igapäevases elus, hakkas pärast «Näkingiu» loomist üha rohkem täiustama oma romansside mõtteid ja ilmekaid retsitatiive. Oma elu viimased aastad pühendas ta ooperile «Kivist külaline», kus meloodia järgnes vabalt Puškini riimimata värsside kõikidele peensustele ja varjunditele. Vene sümfoonilisele muusikale pärandas ta vaid mõne teravmeelse ja mahlaka žanripildi — «Kasatšoki», «Tšuhhonskaja fantaasia»¹ ja veel mõne teise. A. N. Serov, kel oli tähelepanuväärne, kuid efektidesse ja paradoksidesse kalduv mõistus, ei tunnustanud Wagneri eeskujul üldse sümfoonia eluõigust, olles arvamusel, et ooper on selle täielikult asendanud. A. Rubinstein töötas küll palju orkestrimuusika alal, kuid tema sümfooniad olid harilikult niivõrd vähe seotud vene eluga ja niivõrd tihedasti seotud enne teda kirjutatud muusikaga, et neil on peamiselt ettevalmistav, peaaegu ainult pedagoogiline tähtsus.

Teistsugust teed mööda läks Tšaikovski. Moskvasse elama asumine tõi teda otse võimsa loomingulise protsessi allika juurde. Moskvasse kogunesid nagu hiiglaslikku järve kümnete ja sadade muusika-allikate veed, iseenesest mõista eeskätt just Venemaa keskpiirkondadest, ent aegajalt ka kaugetelt ääremaadelt; see töötati siin ümber, filtreeriti ja ta võttis Moskva värvingu ning voolas siis ühtse voona laiali Venemaa ääretutele avarustele. Tervete põlvkondade, sägeli meile täiesti tundmatute lauljate, kitarrimängijate, sarvepuhujate, viiuldajate, pianistide loomingus, mida me vaatleme tervikuna, on välja töötatud selle kunstilise keele elemendid, mis said Tšaikovski loominguliseks; see tervete põlvkondade muusikute looming kujutab endast materjali, ilma milleta poleks Tšaikovski suutnud luua oma sümfooniat, oopereid ja romansse. Nii nagu Moskva oli kunagi kujundanud üldvene keele, nii oli ta ka üldvene muusika loojaks. See protsess, mis sajandi lõpuks pikkamööda ammendus ja hääbus, oli sel ajal, kui Tšaikovski Moskvasse tuli, veel täies hoos.

Mjasnitskaja² tänavas, mis tookord oli veel kõrvaline tänav, Arbat ja Povarskaja³ vaikeses põiktänavates kost-

¹ Praegune nimetus: «Fantaasia soome teemadel».

² Praegune Kirovi tänav.

³ Praegune Vorovski tänav.

sid sammastega kaunistatud härrastemajade akendest kergete valsside helid, variatsioonid vene lauludele ning Glinka ja Varlamovi südamlilikud romansid. Laulsid käskjalad tänavatel, poesellid turupoodide ees laiadel pinkidel istudes, laulsid õmblejad umbsetes töökodades. Lauldi tagasihoidlikel õhtustel koosviibimistel ja kaupmeeste pulmades. Ei vaibunud laulud suurtel rahvapidudel Donskoi, Danilovi ja Simonovi kloostrite juures, kuhu koguneti suurtele ringmängudele, millest mõnikord võttis osa kuni paarsada inimest. Neiud kirjude pearättidega ja sarafanides ning noormehed punastes särkides ja tumedates, taljes kroogitud palitutes laulsid «Aasadel», «Oi, sa lodjapuu-kene», «Oh, kuis langes udu», «On tüüdanud ööd, igavuse toonud» ja kujutasid seda, millest lauldi laulus. Võinädala ja lihavõtte ajal toimus lõbus rahvapidu Novinski kloostri juures, kus praegu asub Tšaikovski tänav, esimesel mail — Sokolnikis ning nelipühade ajal avaral Kalantševskaja väljakul ja praegu kinniaetud Punase tiigi lähedal, mida varem nimetati Näkingiu tiigiks. Semiki ajal mängisid neiud Marjina Roštšas kaskede ümber ringmänge.

Tõelisteks laulukultuuri kolleteks olid mõned Moskva trahterid, mis asendasid tookord paljudele teatreid ja kontserdisaale. Meenutades aastaid 1860—1870, märgib Moskva põliselanik laulja P. Bogatõrjov, et Smolenski turul asuvas trahteris «Milano» laulis väga kuulus Moltšanovi koor. «Moltšanov ise, lumivalgete juustega vanamees, laulis vene rahvalaule suurepäraselt. Tal oli vanas easki veel imeilus võimas tenor ja ta laulis nagu ööbik. Moltšanov ise jutustas mulle, et Glinka oli teda väga armastanud: «Kui ma alles noormees olin, kutsus ta mind «tihaseks».» Teine trahter, mis asus Saksa turul, oli tuntud Koltsovi koori poolest. «Koltsov oli justkui loodud vene laulu jaoks. «Rõkkavad» kõrged noodid sobisid talle ülihästi, lõbusaid laule aga esitas ta oma kooriga selliselt, et seda kuuldes süda lihtsalt sulas rinnas. Koltsovi mitte ainult ei armastatud, vaid teda otse jumaldati. Ta andus kogu oma kirglikkusega laulusse, seetõttu ta laulud nii hästi õnnestusidki ja tungisid nii sügavasti vene hinge.» Teised trahterid olid kuulsad torbanistide¹, kitarrimängijate ja tantsijate poolest.

¹ Torban — banduurataoline ukraina rahvapill.

Et Troitskaja kloostri¹ minevaid ja nende juures õõbivaid palvetajaid juurde meelitada, palkasid Mõtištši ja Puškino küla talupojad karjaseid-sarvepuhujaid, kes olid omal alal tõelised kunstnikud. «Vaevalt lööb koit idataevas lõkkele ja päike libistab oma esimesed punakuldsed kiired üle roheluse,» kirjutab Bogatõrjov, «kui karjane seisab juba keset teed mäekingul ja tema sarve hää heliseb ümberringi ning selle imeline kõla tardub õhus nagu lind, kes on tiivad laiali laotanud, ja kasvab ning lehvib üleval, kandudes rõõmsal hommikul värskes kristalses õhus edasi laiade lainetena.» Nendele, kes mäletavad «Jevgeni Oneginist» karjasesarve melodiat pärast kirjastseeni, pole tarvis enam kõnelda sellest koiduaegsest muusikast, mis kutsub umbsest toast välja avarasse, valguseküllasesse loodusesse.

See muusika polnud veel läinud igapäevasest elust kontserdi- ja teatrilavale, ta polnud veel saanud «teaduslikuks» muusikaks ning polnud katkestanud sidemeid looja ja esitaja vahel, ent sellest hoolimata oli ta täiesti professionaalne muusika, tuginedes kõrgele kunstilisele kultuurile ja kunstilistele traditsioonidele. Selle muusika professionaalsusel oli käsitöölislik, «reformieline» iseloom, see pärast uue ajastu muusikakriitikud teda ei tunnustanudki. Kuid N. Rubinstein mõtles teisiti. Rändavates leierkastimängijates nägi ta «nooremaid vendi». Enne Ülevenemaalist näitus² soovitas ta saata mitmele poole üle Venemaa konservatooriumi paremaid jõudusid (Rubinstein pidas silmas Tšaikovski, Laroche'i ja Kaškinit), et need koguksid rahvaloomingut ja otsiksid välja kõige silmapaistvamad rahvalaulikud ja -muusikud, selleks et näitusel oleks esindatud tõeline rahvakunst. Kuid selleks kunstialaseks ekspeditsiooniks ei eraldatud summasid ja see plaan vajus peagi unustuse hõlma.

Liitudes N. Rubinsteini ja neil aastail temaga lähedalt seotud A. N. Ostrovski ringkonnaga, sattus Pjotr Iljitš otsekohe rahvaloomingu tundjate sekka. Siin osati tungida laulu esitamise kõigisse peensustesse ning osati leida ja hinnata meloodia haruldast variānti. Sadovski ja teised Väikese Teatri näitlejad olid suurepäraseid vene laulude esitajad. Kuid tõenäoliselt kõige tähelepanelikumalt ja

¹ Praegune Zagorsk.

² Toimus 1872. aastal.

teadmishimulisemalt kuulas rahvameloodiaid Ostrovski ise. Laul oli talle võtmeks tegelase karakteri juurde, väljendusrikkaks pintsli tõmbeks, mis andis edasi draama olustikulist koloriiti, mõnikord aga oli otseseks loominguallikaks. Suur huvi vene rahvalaulu vastu, mis Pjotr Iljitši juures avaldus eriti tugevasti konservatooriumi viimastel aastatel, süvenes tunduvalt tänu suhtlemisele Ostrovskiga ja sai siit rikkalikult toitu edasiarenemiseks.

Nii nagu igasugune rahvalooming, nii kätkeb ka rahvamuusika väga erinevaid elemente, ja iga kunstnik või teadlane valib temast oma äranägemise ja maitse järgi välja selle, mis talle meeldib. Vene rahvalaulu kirglik austaja, poet ja kriitik A. Grigorjev, kes kuulus slavofiilide leeri, hindas rahvalaulus tegelikult ainult sajanditepikkuse pärisorjuse kunstilisi setteid — alandlikkuse ja vaguruse või ängistuse ja metsiku purjus pillerkaaritamise väljendust. Ostrovski valis pärast mõningaid kõhklusid rahvaloomingu protestivad, aktiivsed ja helgelt poetilised motiivid. Ta valis vene rahvapoeesiast kõige sügavama ja eesrindlikuma osa, säilitas rahvaloomingu elava hinge — võitluse pärisorjuse vastu —, ning jätkas rahvalikke motiive, arendas neid edasi ja töötas ümber, luues nende alusel uut, enneolematut. Samasugune oli ka Tšaikovski kunstialane kangelastegu.

Esimene sümfoonia on tema sümfooniatest sõna tõsisem mõttes kõige rahvalikum. Kuulates praegu seda teost, mis tuleb esile justkui sügavalt hingepõhjast, on raske uskuda, et see teos valmis autoril piinarikaste jõupingutuste hinnaga. Muide, mitte ühegi teise teose kirjutamine ei tekitanud Tšaikovskile nähtavasti selliseid tohutuid raskusi. Visa, pingeline ja peaaegu üle jõu käiv töö viis selleni, et Pjotr Iljitš 1866. aasta suvel raskesti haigestus. Arstid keelasid tal öösiti töötamise. Vaevalt küll seisis asi vaid puhkuse ja une vähesuses. Oli ta ju aasta tagasi Peterburi konservatooriumi üliõpilasena istunud koduseid ülesandeid lahendades terved ööd üleval, ilma et see oleks tervisele erilist kahju teinud. Siin andis tunda nähtavasti midagi muud. Tšaikovski üleväsimus loob mõningal määral ettekujutuse nende raskuste suurusest, mis tal tuli ületada oma sümfoonia loomise käigus või, õigemini, ettekujutuse püsitatud ülesande tõelisest suurusest.

Tšaikovski Esimene sümfoonia avas väljapääsu tunnetele ja muljetele, mida poeesia suutis väljendada vaid

osaliselt, millede tõeliseks väljendajaks sai muusika. «Oh, kui hing võiks end avaldada sõnadeta,» unistas Fet. Tee «Talveunelmate» juurde viis Schuberti geniaalse «Lõpetamata sümfoonia», Schumanni erutavast loomingu-vaimustusest kantud teoste ja Glinka «Valss-fantaasia» kaudu, valsi kaudu, milles inimese kõige salajasemad ja hapramad elamused kõlasid esmakordselt sümfoonia-orkestri salapärases keeles.

Arendades edasi seda külge Glinka pärandis, lõi Tšaikovski uut tüüpi lüürilis-filosoofilise sümfoonia, mis väljendab siiraid tundeid ja sügavaid mõtisklusi. Selles sümfoonia — sümfoonia on Tšaikovski määratluse järgi kõige lüürilisem muusikaline žanr — avaldus esmakordselt vene inimese, tõearmastaja ja tõetsija hing, esmakordselt kajastus siin kodune loodus ning kaugusse viiva tee, hämarusse mattuvate väljade ja sirelivärvilise talvise videviku poeesia. Puškin andis kunagi vene lüürilisele laulule kokkusurutud poeetilise määratluse:

Midagi nii omast heljub
postipoisi laululoos.
Kord sealt kõlab rõõmsat uljust,
kord ta rinda nukrust toob.

Nende laulude kodused helid heljuvad Esimese sümfoonia kohal. Pjotr Iljitš pani sümfoonia esimesele osale pealkirjaks «Unelmad talvisel teel». Kas elustusid Tšaikovski südames mälestused kaugest lapsepõlvest — armastatud sõidud isaga Alapajevskist Jekaterinburgi, kui nad sõitsid Neiva kallastel kasvavate yõimsate, lumest valgete kuuskede all sügavas nõiduslikus talvevaikuses, mida katkestas vaid saanijalaste rütmiline sahin? Või kerkisid mälus esile ema jutustused lõpmatult kaugest teest Peterburist Votkinskisse, postipoisi helisevast laulust ja lumetuisust, mille kätte jäi kibitka lagedal väljal?

Flöödi avar, muretu ja haruldaset mahe meloodia voolab viiulitremolo¹ pärlhallil, otsekui summutatud taustal. Vioolad võtavad meloodia üle ning kordavad seda veelgi südamlikumalt ja mahedamalt. Puupillid² toovad korraks

¹ Sõna-sõnalt «värise mine», mitme heli kiire kordumine.

² Puupillide rühma kuuluvad flööt, oboe, klarnet ja fagott.

esile mingisuguse ähmase, ebamääraselt ähvardava motiivi: see on kas tuulekeeris, mis ennustab lumetormi, või tärkab keset looduse majesteetlikku rahu ärev inim-mõte. Nagu sellele vastuseks kuuldu rahulikku, kindlat meloodiat; see vaikib, ja siis tungib kuulaja kõrvu ning kannab teda edasi uus puhang. Tekib võitlus; flöödi meloodia, mis oli senini nii õrn, muudab ilmet, kõlavad energilised intonatsioonid, kuid sümfoonia kirgas, poeetiline iseloom jääb püsima, tragöödia on veel kaugel, need on vaid unelmad talvisel teel. Ükski kortsuke pole veel tekkinud kulmude vahele, südames pole veel kohta leidnud asendamatud kaotused ja sõge meelegaheide, sõnad «hilja» ja «ialgi» pole veel selgitanud oma halastamatut tähendust. Elu on alles ees... Valgus ja varjud segunevad, pimedusest eraldunud kujundid hajuvad uuesti hämaruses, flöödi tuttav mahe meloodia kõlab üha nõrgemini, vaikselt, hääbudes, katkedes ja viimaks avarusse sulades.

Teisele osale pani helilooja epigraafi «Sünge maa, udune maa».¹ Juba esimestest taktidest peale avaneb kuulajatele summutatud helide maailm. Ühetasases, hellitavas ja uinutavas rütmis, sarnanedes nõidusliku hällilauluga, voogab meloodia keelpillide esituses. Oboe laulab mõtlikult oma lihtsat, kurba ja siirast laulukest, samasugust, nagu kunagi muinasjutus tõi kuuldavale võlutud pajupill, mis oli lõigatud kurjade kadedate õdede poolt hukutatud tütarlapse haualt. Rahvalaulude hulgast pole leitud selle meloodia otsest algkuju; Tšaikovski on nähtavasti selle ise loonud. Karjasarv, pajuvile, vilepill — ükskõik milline neist karjase üksindust leevendavatest pillidest see ka ei oleks, laulab seda viisi moonutamata. See laul või selle elemendid läbivad sümfoonia kogu teise osa, vahetades helivärvi, hüüeldes vastastikku nagu kauge kaja ning vaheldudes teiste motiividega ja uuesti tagasi pöördudes. Lõpu-poolle see teema astub sisse kogu orkestri kõlajõu vägeva kasvamise foonil vasksete metsasarvede teravas, raevukas tämbris ja katkeb kurjakuulutavate akordidena. Taas voogab nõiduslik hällilaul ja vaikib vaevalt kuuldaval *piano pianissimo*².

Edasi järgneb skertso — nali (nõnda nimetatakse tavali-

¹ Selle värsi autorit pole seni läinud korda kindlaks teha.

² *Piano pianissimo* — veel tasemini kui «väga tasa».

Kaškin jutustab, et kui Pjotr Iljitš sai muusikaajakirja väljaandjalt tellimuse järgmiseks aastaks, tegi ta oma teenrile ülesandeks tuletada talle teatud ajal tähtaegu meelde. «Pjotr Iljitš, aeg on saata töö Peterburisse,» olivat teener talle hoolikalt kord kuus meenutanud, ning Tšaikovski kirjutanud ühe hooga klaveripala valmis ja saatnud selle ära.

Need Kaškini sõnad, mis on nähtavasti alguse saanud Tšaikovski naljatlevast vastusest küsimusele, kuidas ta oma «Aastaaegu» kirjutab, ei vasta täielikult faktidele: neid klaveripalu ei kirjutatud nii täpselt ega tingimata üks pala kuus.¹ Kuigi Kaškini jutustus on faktiliselt ebaõige, ei kaota see päriselt oma tähtsust — tundis ju Kaškin suurepäraselt oma sõpra ja jälgis sageli kõrvalt tema varjatud loominguprotsessi. Kaotades küll palju oma väärtusest teatmeallikana, on tal see-eest üldistavaid jooni, mis on omased anekdoodile või legendile. Selles on suurepäraselt, tõetruult edasi antud Tšaikovski loominguprotsessi iseloomulik joon: see, et helilooja äärmiselt kerge vaevaga leidis uusi meloodiaid ja et ta valdas täielikult miniatuurse, tehniliselt vähenõudliku klaveripala žanri. Kuigi ülesanne oli tagasihoidlik, ei takistanud see tal loomast selles žanris väikesi šedöövleid. Meeltliigutavalt puhas «Lumikelluke» (aprill), «Barkarooli» (juuni) hellus ja helge nukrus, «Sügiselaulu» (oktoober) ääretu kurbus, talvise troika sütitav ja lõbus helin, mis matab enda alla üksildase mõtiskluse ja kisub kaasa joovastavale kihutamisele-lennule (november) — kõik need vähenõudliku koduse esitamise jaoks loodud klaveripalad on juba ammu leidnud enesele tee maailma kontserdilavadele.

Maailmakuulus on tema veebilevalt kapriisne miniatuurne «Humoresk», armastatakse ka teisi Tšaikovski klaveripalu, kuid palju suurem tähtsus tema loomingule ja vene muusika arenemisele on tema romanssidel. Üks tänapäeva muusikateadlasi A. A. Alšvang nimetab Tšaikovski romansse tabavalt nende elavate ja ilmekate intonatsioonide varude säilitajaiks, mis tungivad siit tema ooperitesse, sümfooniatesse ja kvartettidesse, andes nendele selle võrratu südamlikkuse ja soojuse, ilma milleta ei saa Tšai-

¹ See nähtub helilooja kirjadest ajakirja väljaandjale N. Bernardile, mis on avaldatud I. Glebovi (B. V. Assafjevi) raamatus «P. I. Tšaikovski. Tema elu ja looming». P., 1922.

kovski muusikat ette kujutada. Romanssides, mis kujutavad endast justkui helilooja omapärasest helide laboratooriumi, on ümber sulatatud linna- ja külalaulude viisid, rahvatantsu ja balletitantsude rütmid selleks, et valada need uutesse kunstilistesse vormidesse. Tšaikovski andis linnarahva ja linnade lähedal elavate inimeste argielu muljeid ja tundeid kajastavale lüürilisele laulule, mis veel Varlamovil või Guriljovil kõlas nii süütult, nüüd teisel ajaloolisel etapil tohutu üldistava jõu. Ta avas tavalise inimese olustikudraamas selle sügavalt psühholoogilise sisu.

Juba esimesed romansid, mis helilooja komponeeris Moskvast (1869. aasta lõpul), torkavad silma ootamatu küpsuse ja haarava väljendusjõuga. «Vaid see, kes tundnud on» (Goethe sõnadele L. A. Mei tõlkes) kuulub tunnete pingsa keskenduse ja tagasihoitud, kuid seetõttu veelgi sügavama kirglikkusega Tšaikovski taoliste romansside paremiku hulka. Mõnevõrra hiljem loodud romanss «Unustada nii kiirelt» (Apuhtini sõnadele) kätkeb endas A. A. Alšvangi piltliku väljenduse järgi tervet muusikalist poemi, «sümfooniast miniatuuris». Armastuse võlu ja rõõmude poeetilise kajastamise kõrval («Oota veel», N. P. Grekovi sõnadele, «Mispärast», Mei sõnadele) esineb Tšaikovski romanssides ka sügavalt pateetilisi filosoofilisi mõtisklusi («Uus-kreeka laul», A. N. Maikovi sõnadele), südamlikke pildikesi idüllilisest elust («Õhtu», T. G. Ševtšenko sõnadele Mei tõlkes) ja dramaatilisi ballaade («Põialpoisid», Syrokomla sõnadele Mei tõlkes). Kuigi Tšaikovski romansid jäävad Glinka romanssidest kahtlemata maha oma skulptuuriliselt ilult, Dargomõžski parematest romanssidest aga olustikulise joone mahlakuselt ja peenelt tabavuselt, «karakteersuselt», ületavad nad neid dramaatilise sihitatuse, tunnete intensiivsuse ning muusikaliste kujundite rikkuse ja mitmekülgsuse poolest. Varastes romanssides väljakujunenud stiil muutub edaspidi vähe. Sellised vene vokaalmuusika pärlid, nagu «Kesk voogavat balli», «Päev valitseb» ja «Õnnistan teid, metsad»¹, mis on kirjutatud aastail 1878–1880, nagu «Vaid üks sa»² ja «Nii kirkalt helendasid tähed»³, mis on pärit aastaist 1884 ja

¹ A. K. Tolstoi (1. ja 3.) ja A. N. Apuhtini (2.) sõnadele.

² A. Christeni sõnadele A. N. Pleštšjevi tõlkes.

³ A. N. Pleštšjevi sõnadele.

1886, või «Jälle üksi nagu enne»¹ 1893. aastast, jätkavad varem kavandatud teed. See on ikka seesama lõpmatult erutav monoloog-pihtimus, mis avab tundmuste või mälestustega vapustatud hinge lausa põhjani.

Tšaikovski romansside sügavamõttelisus ja ilu tuleb nähtavale eriti siis, kui kuulaja läheb liitunud, terviklikult muljelt üle analüüsimisele. Nõtkes ja pingsas arenduses, tugevates kontrastides, romansile ebatavalises lõpplahenduse poole püüdlemises tunneb ta ära tõeliselt sümfoonilisi jooni. Helilooja esimene, kõige laululisem sümfoonia eelneb tema romansiloomingu õitsengule. Sellest sümfooniast saab alguse Tšaikovski-lüürik.

II peatükk

«Äike»

Tšaikovski Moskva-perioodi loomingus on üks teema, mis kujutab endast tegelikult kesket teemat. Varastes ooperites, balletis, sümfoonilistes avamängudes-fantaasjates avaldub ta erinevalt. Hiljem võtab ta teise kuju ja etendab «Oneginis», «Võluris» ja «Padaemandas» väga tähtsat osa.

See on loomuliku inimliku tunde ja selle tunde kallal toime pandud vägivalla teema. See on inimese isiksuse ärkamise teema. See on Ostrovski «Äikese» teema.

Selle teema juured ulatuvad kaugele minevikku ja on lahutamatult seotud terve suure rühma rahvalike poeetiliste kujunditega. «Äikese» peategelase Katerina rõõmutu perekonnaelu, nagu seda on kirjeldanud dramaturg, vastas rahva ettekujutusele naise raskest saatusest.

«Sa tütle, laps, mu kullakene,»

laulsid neiud kaeblikult juba Votkinskis,

«missugust elu sa elad seal võõrsil,
võõraste keskel, kodustest kaugel?»

«Memm, kallid, mu memmekene!»

Sa küsi õige, küsi hallidelt hanedelt,
mida nad tunnevad vastuvett ujudes,
kas nende jalad ka külmast ei kannata,

¹ D. Rathausi sõnadele.

kas nende tiivad ka tihti ei valuta.

Niisugust elukest elataks võõrsil,
võõraste keskel, kodustest kaugel.»

Kuid Katerina saatuses, kes end kõrgelt Volga kaldalt jökke heidab, oli ka midagi uut.

Dobroljubov mõistis paremini kui keegi teine, et Katerina hukkumine pole mitte ainult kurb nähtus, vaid ka rõõmustav, sest «selles on antud kohutav väljakutse põikpäisele jõule». «Katerina karakter,» tuleb Dobroljubov järeldusele, «nagu see on antud «Äikeses», on sammuks edasi mitte üksnes Ostrovski draamaloomingus, vaid ka kogu meie kirjanduses. Ta vastab meie rahvaelu uuele faasile...» Mida see faas siis endast kujutas? Et seda mõista, tuleb meil pöörduda mõned aastad tagasi.

Aastad 1859—1861, mil Tšaikovski tutvus «Äikesega», mil kujunes välja tema isiksus ja ta valis oma elutee, olid unustamatult eredaks *revolutsioonilise situatsiooni* ajaks. Algas rahvajõudude liikumine. Kuid plahvatust siiski ei toimunud. Valitsus viis reformid läbi poolikult, mittetäielikult ja surus samal ajal avalikult jõuga talurahvarahutused maha ja lämmatas kujunema hakkava revolutsioonilise partei. Rahvamasside tohutute kannatuste ja eesrindliku haritlaskonna ränga rõhumise hinnaga lükati Venemaa tulevikku kindlaksmääravate põhiküsimuste lahendamise määramatuks ajaks edasi. 60-ndatel aastatel lahendamata jäänud pärisorjuse igandite likvideerimise ülesanded olid kuni XIX sajandi viimase aastakümneni vene elus kõige aktuaalsemateks küsimusteks. Venemaa kohale jäi rippuma raske äikese-eelne õhkkond. Kümme aastat pärast 1859. aastat kirjutas Nekrassov:

Ümbne! Ei õnne, ei päikest,
öö nõnda lõputu näib.
Miks veel ei kärgata äike?
Karikas ääreni täis!

Veere üle sügava mere,
kõmagu kõikjal su viis!
Karikas maailma muret
kummuta, laiali vii!...

Aga torm viibis ikka veel. Ei aegunud «pimeduseriigi» teema ega selle teema traagiline pööre. Uueks eluks ärga-

nud isiksus ja seda isiksust rõhuvad pärisorjuslikud jõud said kauaks ajaks Tšaikovski muusikaliste tragöödiate peategelasteks.

«Valguskiir pimeduseriigis» — määratles Dobroljubov väga poeetiliselt Katerinat. Katerinale on lähedased nii Tšaikovski ooperite naiskujud kui ka Julia ja Francesca, tema sümfooniliste poemide kangelannade traagilised kujud.

Kõik, mis otsis endale väljapääsu tema klaveriimprovisatsioonides, kogu ähmane, ebateadlik elutunnetus, kogu õudus «kasarmuvaimu» ja totra, südametu vägivalla ees, kõik rõõmupuhangud ning pürgimused hingepuhtuse, õigluse ja tõe poole, mis ta oli maha surunud, justkui leidsid lahenduse, omandasid mõtte ja tähenduse, idee valgustas neid nagu päike.

Selleks ideeks oli humaansus, mis oli kogu oma olemusega suunatud ümbritseva elu julmuse ja ebainimlikkuse vastu. Selle humaanse maailmavaate keskpunktis seisab isiksus, kes esmakordselt tajub oma inimlikku õigsust õnnele, vabadusele, takistamatule õitsengule. See tajumine on seetõttu veelgi teravam, et ta tekib vaenulike jõudude määratsemise keskel. See on isiksuse varajane kevad. Õrnad võrsed kohtavad veel kõikjal jääkoorikut, pakane võib veel valguse poole püüdlevad võsud ära võtta. Elurõõm ja surmahirm on nagu õed, nad saadavad noorust tema teel, idüll eksisteerib pidevalt kõrvuti tragöödiaga.

«Peaaegu sellest ajast saadik, kui ta end muusikale pühendas, oli tal unistuseks kirjutada ooper tema armsaima vene draama — Ostrovski «Äikese» süžeele,» kirjutas Modest Iljitš.

Peaaegu seitse aastat hellitas helilooja seda lootust. Ooper Ostrovski tragöödia süžeele võis olla ainult rahvalik, poleks olnud mõeldavgi leida Katerinale muusikalist karakteristikat, tuginedes ooperiaariate tavalistele vormidele. Juba ainuüksi see asjaolu oleks tingimata pidanud tõukama Tšaikovskit tähelepanelikult süvenema rahvalauludesse ja elustama tema mälus sinna alatiseks püsima jäänud vene rahvamuusika sõnulseletamatu ilu. Just sellepärast nähtavasti tungivadki rahvaviisid nii järeleandmatult tema viimastesse konservatooriumi töödesse. Selleks tarviliku materjali otsimisel hakkab ta läbi töötama vene rahvalaulude kogumikke. Uhest kogumikust, mille autoriks on K. P. Vilboa, leidis ta lõpuks selle väärtusliku iva,

millest võis välja kasvada Katerina muusikaline kuju. See oli üks paremaid vene neidudelaule «Kõndis tütarlaps nooruke», mille Mussorgski viisteist aastat hiljem võttis ooperis «Hovanštšina» suurepärase vene naise Marfa muusikalise karakteristika aluseks.

«Kõndis tütarlaps nooruke» erineb tunduvalt teistest sama tüüpi rahvalauludest. Vene rahvaloomingu uurija N. J. Brjussova kirjutas, et selles laulus «ei ole aeglasele lüürilisele rahvalaulule iseloomulikke häälelangusi ja -hälbeid, mis justkui kujutaks alistumist paratamatusele... Kogu meloodiline maaling kujutab selgesti lihtsat, avameelset ja reibast tunnet.» Mainitud lauluga iseloomustabki Tšaikovski oma avamängus «Äike» seda inimest, keda Ostrovski ise määratles kui naist, kellel on kirklik loomus ja tugev iseloom. Võib arvata, et kavatsatud ooperis pidi selle laulu meloodia etendama tähtsat osa. Avamängus kõlas ka Kabanihha teema, millel meloodia ei olnud välja arendatud ja mis kirjeldas mitte niivõrd isiksust kui üldist, ilma kindla isikuga seotud hukutavat jõudu, kurja sihikindlat tahet — tulevaste «saatuse teemade» algkuju Tšaikovski sümfooniates. Avamängu programmis, mis on meieni säilinud, on märgitud ka õhtu Volga kaldal, mingisuguse palavikulise õnne varjundiga hingeline võitlus, äike ja Katerina surm, kuid see kõik on algajal heliloojal palju vähem õnnestunud; tal ei jätkunud tol ajal elukogemusi ega vajalikku meisterlikkust.

«Äikesest» pidi saama Tšaikovski esimene ooper, tema esimene suurem teos Moskva-perioodil. Kahjuks aga ei olnud see teema enam vaba: «Äikese» süžeele kirjutas juba sel ajal ooperit Ostrovski vana tuttav V. N. Kašperov ja dramaturg soovitas Tšaikovskile sõbralikult võtta muusikaliseks illustreerimiseks teine näidend, mille ta oli hiljuti kirjutanud — «Vojevood».

«Eile oli meil Kašperovi ooperi esietendus,» kirjutas Pjotr Iljitš kibedusega veidi rohkem kui aasta pärast oma vennale Anatolile. «Minu arvates pole sest saadik, kui oopereid kirjutatakse, sellist jätkust olnud...» Ostrovski geniaalsele süžeele kirjutas Kašperov ilmetu ooperi šabloonilise «vene-itaalia» maitse järgi. See ooper kadus peagi jäljetult silmapiirilt.

Nõnda siis juhtuski, et Tšaikovski esimeseks ooperiks sai «Vojevood». Oma sisu poolest oli Ostrovski uus näidend väga tähelepanuväärne ja seejuures paljuski suhtes

lähedane «Äikesele». Valides oma näidendi tegevusajaks XVII sajandi teise poole, umbes need aastad, mis eelnesid Stepan Razini ülestõusule, viis Ostrovski armastajate kokkupõrke omavolitsevate jõududega kaugele väljapoole perekondliku draama raame. Võttes Stepan Bastrjukovilt tema mõrvoja, sooritab vojevood Netsai Šalõgin vaid ühe oma arvukatest kuritegudest, mille all ägab kogu Volgamaa. Ostrovski nähtavasti arvestas teatritsensuuri ja vähendas veidi näidendi mässulist kõlapinda, ent ajalooline tõde tungib esile kõikidest takistustest hoolimata. Volgamaa vabade põgenike atamani Dubrovini ja tema kaaslaste poeetilistes kujudes, traagilises hällilaulus «Maga, uinu, talupoja poeg», millele Mussorgski kirjutas hiljem muusika, ning Vojevoodi kuritegudes, mis ületavad kõik piirid, on Ostrovski ilmekalt näidanud võimeeste moraalsel laostumisel ja rahva viha kasvu.

Kui arusaadav on selles ajaloolises keskkonnas südihingelise Marja Vlasjevna sündimine, kes armastas uljast Bastrjukovi rohkem kui oma elu, kes ei kartnud ei isa viha ega hirmsat hukkamist, mis talle oli välja mõelnud armukade vägivallatseja Vojevood. Ta on samuti nagu Katerinagi valmis pigem surema, kui elama vana elukorra umbses pimeduses.

Sellise näidendi lavale viimine polnud muidugi lihtne asi. Kuid valitsus, kes teeskles liberalismi, ei sõandanud kuulsa dramaturgi näidendit ära keelata. Lasti käiku teistsugused võtted. Nagu jutustab Ostrovski teoste parima revolutsioonielse väljaande toimetaja näitleja M. I. Pissarev, tuli see näidend Moskvas lavale päris sügishooaja alguses, kui enamik teatripublikut polnud veel suvepuhkuselt tagasi jõudnud, Peterburis aga kevadhooaja lõpul, mõni päev enne teatri sulgemist, kui linn oli juba inimestest tühi ja polnud enam kedagi, kes uut näidendit vaataks. Niipea kui avanes esimene sobiv võimalus, võeti «Vojevood» repertuaarist maha.

Niisugune oli selle suurepärase ajaloolis-olustikulise näidendi saatus pealinnades. Seevastu aga provintsi linnades oli tal suur menu, Kaasanis põhjustas ta 1875. aastal isegi sensatsiooni, mille tõttu ta pärast teist etendust kubernerite korraldusel, kes nägi näidendis «ohtlikku revolutsioonilist elementi», repertuaarist ära võeti.

Näidendi ümbertegemisel ooperilibretoks tuli kahjuks palju kärpida, arvestades ooperilava ja eriti just ooperi-

tsensuuri tingimusi, mis olid märksa rangemad kui draamalavastuste puhul. Tookord oli veel värskelt mees itaalia näitetrupi poolt esitatud Rossini ooperi «Wilhelm Tell» repertuaarist äravõtmine. Põhjuseks oli olnud see, et publik oli Telli sõnad, et ta kavatseb «otsida vabadust» («*cercar la libertà*»), alati vastu võtnud ovatsioonidega. «Vojevoodi» libreto, mida alustas Ostrovski, kuid lõpule viis helilooja ise, on näidendist tublisti kahvatum. Kõik rahvastseenid jäeti ära, märgatavalt vähendati tegelaste arvu.

Ooperi faabulaks oli Marja Vlasjevna ja Bastrjukov ning lisaks sellele Dubrovini ja tema naise Oljona draama. Kuid isiklik oli «Vojevoodis» nii tugevasti seotud üldisega, et näidendi ideeline mõte jäi ooperis täiesti püsima.

Missuguste muusikaliste vahenditega võis Tšaikovski seda edasi anda? Lauluga, vene rahvalauluga. Ooperi esimene pilt algas õrna, kauni, kuidagi eriti liigutava ja kaitsetu neidude kooriga «Merel ujub pardike». Hall pardike — see on meheleminekuealine neid, sinisest merest lahkumine — see on hüvastijätt isamajaga, ära lend kaugele võõrsile. Meloodias esineb alandlikke langusi, päris itku äärel olevaid ohkeid ja pöördumisi tagasi põhitooni juurde, mille ümber kogu laul justkui lookleb. See on mõtiskluse ja nukruse poeesia, looduse hellitlev imetlemine ja oma naiselikkuse veel üpris arglik tajumine. Vähenõudlik lauluke sisaldab tervet neiupõlve poemi. «Haruldast kaunis», hindas Balakirev «Pardikest» lakooniliselt oma kirjas Tšaikovskile.

Tšaikovski, kes sai «Pardikese» meloodia Ostrovskilt koos tekstiga, tegi sellest meloodiast ooperi kogu muusikalise arenduse alguse. Laulu kuryad ja mõtlikud intonatsioonid loovad vajaliku lähtemeeleolu.

Ooperi naiskangelane Marja Vlasjevna ei kuulu arglike ega alandlike hulka; muretu neiupõlv on tema jaoks möödas. Ta armastab ja püüab pääseda vabadusse, välja umbselt kambrist. Tema muusikalise kuju jaoks on neidude koori meloodia vaid suitsjaks fooniks, millel tulevad veelgi teravamalt esile tema iseloomujooned — kirglik energia, julgus, tunnete jõulisus. Kuid Tšaikovski pole siiski, tema isiksust kõige täielikumalt lahti mõtestanud ooperi 1. pildis, vaid 3. pildis, kus Marja Vlasjevna, kes on siis juba armsamast lahutatud, vaevleb julma Vojevoodi vangina. Ta laulab ainuüksi enese jaoks, ilma et keegi teda kuuleks, ja valab laulusse kogu oma hinge.

Toome siin lühendatult selle laulu teksti, mis on Ostrovski loodud ja nii mitmeski suhtes tähelepanuväärne:

- Oõbiku laul kõlab valjusti tammikus,
• kambris ent neil on põskedel pisarad.
• «Igav mul, vaesel, siin tornis on üksinda,
• lohuta, oõbik, mind, lenda mu kambrisse,
• kullase puuri sean üles siin sinule...»
• «Kullast su puur mulle hoopis ei meeldigi,
• priiusepõli mul kallim on koguni.»

Meloodia sellele poeetilisele vabadushümnile leidis Tšaikovski juhuslikult, veetes Laroche'iga päeva Kuntsevos, Moskva lähedal. Kuntsevo ligidal Mazilovo külas laulis neljateistkümneaastane tütarlaps, neile teed pakkunud talunaise tütar, sõpradele ette laulu, mis üllatas Tšaikovskit ja tema sõpra oma alguse ebatavalise traagilise intonatsiooniga ja meloodia puhanguliste tõusudega.

Kuid mitte alati ei põimunud rahvameloodiad tõepäraselt ooperi muusikalisse koesse. Uue, sügavalt tundeetsa sisu jaoks ei leidunud kohe uut, sobivat vormi. Kunstivorm aga, millega oldi harjutud, tõi endaga kaasa ka tavaliseks muutunud sisu. Nii näiteks oli lüüriline tenor XIX sajandi esimese poole ooperis mitte üksnes teatud laadi hääl, vaid ta oli ka ooperisse kindlalt sissejuurdunud võluva armastaja kuju, kes oli alati valmis väljendama õrnu või kurbi tundeid, kuid kellel oli vaid vähesel määral energiat ja tahet. Tema partii sisaldas tavaliselt virtuooslikke võtteid, mille eesmärgiks oli näidata parimast küljest laulja häält ja tema meisterlikkust; selle tõttu kasutati neid kõige erinevates ooperites vaid hädavajalike muudatustega. Olid olemas kõige armastatumad ooperisituatsioonid ja lemmiktegelaste tüübid, mis panid alati kuulajaid kaasa elama, kõitsid nende meeli. Need ooperikangelaste tüübid kujunesid välja juba vanas õukonnaooperis ning muutusid traditsiooniliseks just tänu heliloojatele-romantikutele, kes olid haaratud tugevate tunnete, vapustavate sündmuste ja liigutavate lõpplahenduste kujutamisest. Ooperist ooperisse kandusid üllameelne, kuid iseloomutu kangelane (tenor), süütu naiskannataja (sopran), õel armastajate lahutaja (metsosopran) ja sünge või köömiline kurjuse kehasus (bass). Tavaliselt voorus võidutses, kas või haua äärel, pahe aga häbistas end, et teises ooperis saada eluõigust

ning et olla seal uuesti häbistatud. Selle skeemi rikastamine tunnete ja mõtetega ning tinglike kujude elustamine uute iseloomujoontega sõltus helilooja andekusest. Glinka ja Dargomõžski, kes oskasid luua sellised täiesti algupäraseid kujud nagu Sussanin või Mölder, ei öelnud siiski sellest skeemist ära Sabinini ja Farlafi (Glinka ooperites) ning Vürsti («Näkingeius») muusikalise karakteristika loomisel. Kuid «Vojevoodis» osutus vastuolu traditsioonilise armastajatüübi ja ulja nooruki Bastrjukovi vahel liiga suureks. Marja Vlasjevna kujus süütu kannataja tüüp süvenes, kuid ei muutunud täiesti iseseisvaks. Ka kurjuse kehastuse Vojevoodi kuju ei saanud küllalt reljeefne.

Samal ajal kui Tšaikovski oma Esimeses sümfooonias, romanssides ja programmilistes orkestriteostes, millest tuleb juttu edaspidi, rajab juba algusest peale kunstile uusi teid, jääb ooper talle kauaks ajaks lahendamatuks, üha uuesti ja uuesti lahendamist vajavaks ülesandeks. Tähtsat osa etendas siinjuures muidugi see, et oopereid kirjutav helilooja sõltus tahes-tahtmata paljudest väljaspool teda asetsevatest tingimustest, mis olid seotud ooperiteatri konservatiivse sisemise korraldusega ja mis määrasid lõppkokkuvõttes kindlaks kogu ürituse edu või läbikukkumise. Kuid ka romantilise ooperi traditsiooni ennast oma rangelt kindlaksmääratud, selleks ajaks peaaegu tardunud vormiga oli raske vältida. Eriti raske oli temast jagu saada seestpoolt, väljakujunenud alustugesid purustamata, nagu seda püüdis teha Tšaikovski erinevalt Wagnerist või Musorgskist. Tšaikovski varasemad ooperid on romantilised ja — kuna nende loojaks oli kahtlemata kunstnik-realist — mitte täiesti õnnestunud romantilised ooperid. Niisugune on eelkõige «Vojevood». Kuigi selle ooperi stiil oli teatud määral kirev ja seal leidis esimesele ooperile andeksantavaid möödalaskmisi, kirjutas V. F. Odojevski, Glinka sõber, kõige teravapilgulisem mees Moskva muusikaringkondades, öösel pärast «Vojevoodi» peaproovi päevikusse: «See ooper on Tšaikovskil suure tuleviku eoks.»

«Minu ooperil oli väga suur menu,» kirjutas Pjotr Iljitš Modestile 1. veebruaril 1869. «Mind kutsuti viisteist korda välja ja kingiti loorberipärg.»

Ent «Vojevood» polnud mitte ainult suure tuleviku eoks. Sellele ooperile oli määratud saada ka helilooja miljonite kannatuste eoks. Ooper lavastati äärmiselt lohakalt, kokkuhoidlikult ja lubamatute kärbetega. Kahjuks

sellega asi ei lõppenud. Need asjaolud, mis mõjutasid saatustlikult näidendit «Vojevood», andsid ennast tunda ka ooperi puhul. Ta etendus esmakordselt 30. jaanuaril 1869, talvise hooaja lõpu poole, ja etendus eduga kuni suure paastu aegse vaheajani viis korda, kuid pärast vaheaega teda enam repertuaari ei võetud ei kevadhooajal ega ka sügisel. Teda ei võetud repertuaari enam kunagi.

Tšaikovski põletas «Vojevoodi»¹ ära. Samasuguse saatuseliseks sai ka tema teine ooper «Undine», mis seisis rohkem kui aasta Peterburi ooperiteatri juhatuse käes ega näinudki lõpuks rambivalgust. Selles ooperis vastandas helilooja kaks maailma: lihtsate inimeste maailma — kaluriperekonna, kes andis oma onnis peavarju veetlevale fantastilisele olendile, veestihia lapsele Undinele, ja aristokraatia maailma — kõrgi hertsogi, tema kasutütre Berthalda ja selle peigmehe, rüütli Huldbrandi. Undine armub rüütlist, kes on juhuslikult kalurionni sisse astunud. Õnnetuseks peitub rüütli meeldiva välimuse taga nõrk iseloom. Ta ei saa külmaks jääda Undine tunnetele, ent ta ei saa ka teda kogu hingest piiritult armastada. Tema kõhklemised kõrgi Berthalda ja siira Undine vahel viivad vaese tütarlapse meeleheiteni. Neiu hukub Doonau lainetes. Kuid siin astuvad loodusjõud välja oma lapse kaitseks, keda inimene on solvanud, ja oma pulmapäeval hukub Huldbrand Undine vaimu surmavas kaisutuses. See teema on, nagu kergesti võib märgata, lähedane Puškini «Näkinge» teemale. Nende mõlema aluseks on laialt levinud rahvalegend; nii siin kui seal on fantastikal reaalne, sügavalt eluline sisu: rahva seast pärineva neiu kohtumine kõrgema seltskonna inimesega, millel on traagilised tagajärjed, ning looduslähedase, puhta, avameelse ja äärmiselt tundliku olendi kohtumine tahtejõuetu, sisemiselt lõhestunud aadlivõsukesega.

Tšaikovski ei valinud seda teemat juhuslikult. Juba lapsepõlvest mäletas ta Žukovski «Undinet» ja pidas seda kalliks. «Undine» süžee juurest, mis haruldaselt vastas, nagu kirjutas Tšaikovski ise, tema sümpaatiale, viivad teed «Luikede järve», «Jevgeni Onegini» ja isegi «Jolanthe» juurde. «Undine» muusikast on säilinud meieni vähe: orkestrisissejuhatuse, Undine naiivne, helgelt mõtlik

¹ Ooper taastati säilinud materjalide põhjal alles meie päevil.

aaria «Kosk on minu onu, ojake mu vend», fantastiline marss, rüütli ja Undine dueti teema, mis sai aluseks «Luikede järve» teises vaatuses esinevale üldtuntud adaadžole, ja veel mõned juhuslikult säilinud katkendid, mis avaldati alles hiljuti.

Heliloojal polnud kerge oma kahe esimese ooperi hävinut üle elada. Ta ei armastanud sedalaadi hingeahastust jagada isegi kõige lähedasemate inimestega, seetõttu pole jäänud ei tema kirjades ega sõprade ja sugulaste mälestustes jälge teda vallanud meeleheitetormist. Sellest annab tunnistust siiski see, et Pjotr Iljitš mõni nädal enne oma surma tunnistas Kaškinile, et ikka veel mäletab ja armastab kvartetti «Pime ööke» «Vojevoodist» ning et ta loodab seda kunagi mälu järgi taastada. Täheleb, Tšaikovski kahetses siiski tagantjärele oma ennatlikku tegu. Nähtavasti kajastub see ka Tšaikovski ühes muusika-alases artiklis. «Tuletame meelde,» kirjutas helilooja mingisuguse sõnulseletamatult nukra intonatsiooniga, «et kriitilise enesepiitsutamise haiglased hood on süüdi, et Gogol põletas ära oma «Surnud hingede» teise osa, Glinka aga terve vaatus «Kahe mehe naisest» ja suure osa sümfooniast «Tarass Bulba». Mõni retsensent, kes on kindel oma lemmikprintsipiis, et autorid peavad suhtuma kriitiliselt oma vaimusünnitustesse, on muidugi rõõmus, et nende kahe geniaalse vene kunstniku viimased ja võib-olla ka parimad loominguviljad said tuleroaks. See-eest aga kogu ülejäänud vene rahvas on arvatavasti kurb, et Gogol ei saanud läbi ilma kriitilise suhtumiseta enesesse ja et Glinka ei andnud oma hävitatud teoseid esimese ettejuhtuva aja lehe esimesele ettejuhtuvale fõljetonistile kritiseerimiseks...»

12. aprillil 1874. aastal etendus Maria teatris¹ Tšaikovski kolmas ooper «Opritšnik». «Kaasabi» eest loovutas Tšaikovski Besseli, kunagisele konservatooriumikaaslasele, kes varem millegagi silma ei paistnud, nüüd aga oli tähtis muusikakirjastaja ja -tegeline, kõik autorsuse õigused. Kuid hoolimata Besseli osavusest polnud lavastamisõiguse taotlemine kerge. I. I. Lažetšnikovi ajaloolisel tragöödial «Opritšnik», mille süžeele oli loodud Tšaikovski uus ooper, oli juba oma ajalugu, mis tegi helilooja valiku väga

¹ Praegune S. M. Kirovi nimeline Ooperi- ja Balletiteater Leningradis

laiduväärseks. See näidend oli kirjutatud (ja viivitamatult tsensuuri poolt keelatud) juba 1842. aastal ja lavastati Väikeses Teatris alles kakskümmend viis aastat hiljem¹, ta meeldis direktsioonile niisama vähe kui «Vojevood». Pärast mitmesuguseid ümbertöötamisi ja kohandamisi võttis rohkete kujundlike stseenidega, kuid äärmiselt tinglikult romantiline XVI sajandi elu käsitlev draama hoopis teise pöörde kui Lažetšnikovil.

Põhjalikult töötati ümber naiskangelase Natalja karakter. Lažetšnikovi näidendis kujutatud arglik, isa tahteale alistuv neiu omandas ooperis tugeva iseloomu, keda innustas vihane protest perekondliku ikke vastu. Oma uue ooperi esimesse vaatusse võttis Tšaikovski muusikat «Vojevoodi» esimesest pildist ja aaria «Oöbik» sama ooperi kolmandast pildist. Sellega helilooja mitte üksnes ei päästnud talle eriti tähtsad ja kallid esimese ooperi episoodid teenimatult unustuse hõlma sattumast, vaid ta lõi uue vene neiu kuju, terviklikuma ja märgatavalt kirkama kui Marja Vlasjevna. Kogu esimene vaatus omandas erilise võlu ja elulisuse, mis Lažetšnikovi teosel puudus. Vaatus algab vürst Žemtsužnõi ja vana bojaari Mitkovi kokkuleppega. Žemtsužnõi lubab viimasele viinatopsi taga oma tütre Natalja. Pärast bojaaride lahkumist laulab neidude koor meile juba tuttavat «Pardikest». Kontrastide vastandamise seaduse kohaselt kõlab see õrn meloodia veelgi liigutavamalt. Laulu mõte seostub vahetult äsja toimunud jutuaamisega. «Seda laulu, sõbratarid, laulate te kaeblikult,» hüüab Natalja. «Mina aga tahaksin, et te veelgi kaeblikumalt laulaksite. Laulge mulle parem seda laulu, mida naabri-Mašenka armastas. Noh seda, kuidas neiu anti naiseks hallipäisele vanamehele, kuidas ta siis kiratses, kiratses ja lõpuks suri.² Ei, pidage, ma laulan ise. Laulan oma raskest hingevalust, ängistavast vangipõlvest.» Selleks lauluks «vangipõlvest» on «Oöbik», mis on uue muusikalis-dramaatilise ümbruse tõttu tohutult võitnud.

Tšaikovski kunstimeisterlikkus on «Opritsnikus» «Vojevoodiga» võrreldes kasvanud. Hoolikalt läbimõeldud, kuid

¹ Samal 1867. aastal ilmus esmakordselt ka näidendi eri väljaanne, mille autor pühendas V. G. Belinskile.

² Kas pole temaga suguluses Nekrašovi «Kõlbelises inimeses» kujutatud Maša, kes läks mehele hallipäisele rikkale, ja kuigi «nende majas valitses jõukus ja kõike oli külluses», «muutus ta äkki kahvatuks ja hakkas hääbuma» ning «aasta pärast suri tiisikusse»?

killustatud dramaatilised elemendid hakkavad esmakordselt üksteisele lähenema ja terviklikuks pildiks ühte sulama. Natalja ariooso, milles esineb ilmekas fraas «Oh, tormised tuuled, teatage armsamale minu murest»¹, lisab veel ühe joone tema iseloomustamiseks. Natalja kartmatu armastus Andrei Morozovi vastu, keda Natalja isa on solvanud ja laostanud, ei avaldu enam niisuguses laulus, milles kirjeldatakse vangipõlves vaevleva neiu üldistatud kuju, vaid lüürilises laulus, milles kajastuvad isiklikud elamused. Seda kirglikku loomust ja tugevat karakterit ei olnud Lažetšnikovi näidendis, ka ei ole siin jälgegi romantilistest stampidest. Natalja Žemtsužnajal on nagu Ostrovski neidudel ja naistel osavõtlik, «kuum süda».

Neidude saatuse ja nende protesti teemat («Külm haud on mulle armsam minu ängistavast vangipõlvest») arendab helilooja tarmukalt edasi ka kolmandas vaatuses. Ent «Opritsnikus» on tähelepanuväärsed ka teised tihendatult traagilised episoodid, nagu bojaarinna Morozova sünge aaria, Andrei opritsninasse astumise stseen, millele on antud paratamatu hääbumise rusuv värving, ning Andrei ja tema ema hukkamise stseen ooperi lõpus. Tšaikovski loomingus juurduvad uued taotlused. Väga võimalik, et oma iseloomult romantilises pateetilise ja kohutava kultuuses otsib ta väljendust ümbritseva tegelikkuse varjatud traagikale, mida ta sügavalt läbi elas.

Nagu võiski oodata, püsis ooper kroonuteatri laval vaid lühikest aega. Menust hoolimata võeti ooper Peterburis repertuaarist maha juba 1875. aastal. Kuid siiski saab «Opritsnikust» alguse Tšaikovski ülevenemaaline kuulsus. Juba 1874. aasta suvel lavastati ooperit Odessas, aasta lõpul aga Kiievis, kuhu sel puhul sõitis ka autor. «Esitati suurepäraselt,» teatas Tšaikovski Besselile. «Ooperil oli menu, vähemalt tehti kohutavat kära ja ovatsioonid olid kõige meelitavamad, sellist kiitust poleks ma kunagi oodanud. Suur üliõpilastesumm saatis mind teatri juurest võõrastemajani. Ma olin täiesti õnnelik.» Järgmise, 1875. aasta hiliskevadel, mõni päev enne Suure Teatri sulgemist, toimus «Opritsniku» esietendus Moskvast. Lavastus oli äärmiselt halb. 1879. aasta lõpul lükati kõrgemalt poolt tul-

¹ See on peaaegu sõna-sõnalt Katerina hüüe «Äikeses»: «Tormised tuuled, teatage talle minu kurbusest ja igatsusest!»

nud käsuga täiesti ettevalmistatud uuslavastus edasi. «Ta keelati ära,» kirjutas Tšaikovski, «sest leitakse, et süžee on praegusel ajal revolutsiooniline.»

1870-ndate aastate algul toodi Venemaal lavale kolm silmapaistvat ajaloolist ooperit: Mussorgski «Boriss Godunov», Rimski-Korsakovi «Pihkvalanna» ja Tšaikovski «Opritsnik». Tolle aja demokraatlikult meelestatud eesrindlik noorsugu pidas kõiki neid kolme ooperit omaks. 1874. aasta jaanuaris-veebruaries laulsid üliõpilased Maria teatrist «Godunovi» etenduselt koju Neeva taha minnes kooris Kromõ all toimuvast stseenist pärinevat «Paiskus valla noorusuljus». Üks kaasaegne moskvalane meenutab, et «äsja lavale ilmunud «Pihkvalanna» võeti õhinal vastu; teda mängiti kõikidel pillidel ja lauldi kõigil häältel». Eriti menukas oli Pihkva veetše mässustseen.

«Opritsnikus» ei olnud selliseid kohti, mis oleksid võinud innustada noorsugu oma avaliku revolutsioonilisusega. Kuid see-eest oli ta teema tohutu tähtsuse ja ühiskondliku kõlapinnaga, — see oli perekondlikes ja isiklikes suhetes pesitseva pärisorjuse teema, «Äikese» surematu teema.

III peatükk

Tutvumine «Jakobiinlaste ringiga»

Seni tuli meil ainult riivamisi puudutada Tšaikovski suhteid grupi Peterburi muusikutega, kes on jäänud ajalukku «Võimsa Rühma» nime all. Palju aastaid hiljem kirjutas selle «rühma» ustav sõber, tulihingeline eestvõitleja ja ristiisa Vladimir Vassiljevitš Stassov, meenutades üpris keerukat lugu Pjotr Iljitši ja balakirevlaste suhetest: «Algul (60-ndate aastate lõpul) ei võinud *Balakirev* (see tähendab, ka kogu tema koolkond ja partei) kannatada Tšaikovski helitöid, ning Cui (tema ideede väljendaja) ei jätnud tema pilkamist ja mahategemist. Ent kui Tšaikovski kirjutas «Romeo ja Julia» (Balakirevi lemmikteema, mille ta pakkus Cuile ooperi jaoks), läks Balakirev Tšaikovski poole üle ja hakkas teda tuliselt propageerima. Tema järel kõik teised ... 70-ndate aastate algul oli (meile) Tšaikovski kuulsus ja mõju kõige suurem. Tollal armastasime, jumal-

dasime ja austasime teda kõige rohkem ... Lahkhelid aga tekkisid Balakirevi ringil Tšaikovskiga siis, kui ta hakkas kirjutama pärast haruldaselt kaunist «*Francesca da Rimini*» — *konservatooriumilikku, hingetut*, kuigi sageli meisterlikku muusikat, millel puudus mõte, maitse ja vaimustus ...»

Selles tiraadis, kirglikus ja tormakas, nagu kõik see, mida kirjutas suur vaidleja, kõlab praegu nii mõnigi asi kurioosselt ja nii mõnigi asi on pika aja jooksul (kiri on kirjutatud 1894. aasta jaanuaris) kriitikul meelest läinud või on ebatäpne, kuid üldiselt on balakirevlaste suhtumist Tšaikovskisse kirjeldatud täiesti õigesti.

Nende esimene kokkupuutumine oli 24. märtsil 1866. aastal. Sel päeval said «Sankt-Peterburgskije Vedomosti» lugejad teada artiklist, mille alla oli märgitud kolm tärikest ja mille autoriks oli helilooja, tulevane fortifikatsiooni professor ja kahtlemata andekas muusikakriitik Cesar Cui, et «konservatooriumi helilooja hr. Tšaikovski on täiesti nõrk» ja et kui tal oleks annet, siis see «kas või kusagilgi» murraks läbi konservatooriumiahelad. See karm ja lõplik otsus, mille kutsus esile Tšaikovski eksamitöö (kantaadi «Rõõmule») esitamine, oli esimeseks trüki ilmunud hinnanguks suure helilooja muusikale.

Kuid järgnevatel aastatel, niipalju kui me teame, Cui ei materdanud ega pilganud Tšaikovskit kas või sellepärast, et Peterburis konservatooriumi helilooja uusi teoseid pea-aegu ei esitatud. Aga kui nad lõpuks 1869. aasta algul põhjamaise pealinna sümfooniakontsertide kavva ilmusid, toimus juba murrang. Stassovi sõnadega öeldes, «Balakirev läks Tšaikovski poole üle».

1868. aasta jaanuaris sõitis Mili Aleksejevitsš Balakirev Moskvasse, et lähemalt tutvuda Moskva muusikaringkondadega ja kutsuda Nikolai Rubinsteinini Peterburisse osa võtma Muusikaühingu kontsertidest, mille juhatamise oli Balakirev hiljuti enda kätte võtnud.

«Meie, viis-kuus inimest konservatooriumi ringist, tulime kokku N. Rubinsteinini poole. Sinna ilmus ka Balakirev, kellega me siin esmakordselt tutvusime,» meenutab Kaškin. «Jutt kaldus peagi muusikaküsimustele ja ilmnes, et me oleme nendes küsimustes Peterburi külalisega pea-aegu ühel arvamusel ... Rääkides Tšaikovskiga meenutas

Balakirev, et ta oli kaks aastat tagasi kuulnud tema avamängu¹, ja andis sellele väga kiitva hinnangu. Ta palus autorit seda esitada, kuid Tšaikovski oli jõudnud selle teose juba täielikult unustada. Siis istus Balakirev ise klaveri taha ja tuli välja, et tal oli meeles peaaegu kogu avamäng, kuigi oli kuulnud seda vaid ühe korra, seejuures oli tal see meeles mitte pealiskaudselt, vaid väga üksikasjaliselt. Hiljem, kui me tutvusime Balakirevi hämmastava muusikalise mäluga lähemalt, meid taolised asjad ei üllatanud, kuid esimene kord see otse rabas meid. Üldse saatis sel õhtul jutuaajamist pidevalt muusika, klaveri taha istusid kord Rubinstein, kord Balakirev... Õhtu möödus väga elavas ja sundimatus keskustelus ning meile tundus otsekohe, nagu oleksime Balakireviga juba ammu tuttavad. Sellel kohtumisel lepitati kokku, et Nikolai Grigorjevitš dirigeerib järgmisel hooajal üht Peterburi kontserti ja esineb seal pianistina, Balakirev aga omakorda pidi dirigeerima Moskvast üht Muusikaühingu kontserti.»

Sel õhtul sai alguse ka Balakirevi ja Pjotr Iljitsi sõprus. Balakirevi palvel saadeti «Teenijatüdrukute tantsud» ooperist «Vojevood», mis olid saanud juba mõningal määral tuttavaks, Peterburisse esitamiseks ühel eelseisval kontserdil. Veidi enne Balakirevi saabumist kanti Moskvast esmakordselt ette tema lemmikõpilase Rimski-Korsakovi «Serbia fantaasia». Nüüd aga justkui sõpruse kinnituseks lülitas N. Rubinstein mõlemad teosed, nii «Serbia fantaasia» kui ka «Teenijatüdrukute tantsud». Suures Teatris toimuva vene muusika avaliku kontserdi kavva. «Tantse» pidi Rubinsteini pealekäimisel dirigeerima Tšaikovski ise. See kontsert tõi Tšaikovskile kui noorele heliloojale täieliku tunnustuse, ent oli talle kui noorele kapellmeistrile suureks ebaõnnestumiseks. Ühe saalisviibija sõnade järgi olevat tal dirigeerimispuldi taga olnud «meeleheitlikku olukorda sattunud inimese ilme...» Õnneks tundsid orkestrandid seda pala niivõrd hästi, et nad dirigendikepi korrapäratust liikumisest hoolimata mängisid «Tantse» täiesti õnnestunult ja ainult naeratasid, vaadates kohmetunud ja ähmi sattunud autorit.

Kuid oleks ekslik arvata, et kunstniku häbelikkus ja äärmine tundlikkus olid tema nõrkuseks. Julges ja üllast

¹ Avamäng F-duur (fa-mažoor) — esimene Moskvast esitatud Tšaikovski teos, mis kanti ette 4. märtsil 1866. a. toimunud kontserdil.

nooruslikust nõrdimusest õhkuvas artiklis «Hr. Rimski-Korsakovi «Serbia fantaasia» puhul», mis on otseseks järelkajaks kontserdile, kerkib helilooja meie ette kogu oma suurus.

Juhtus nii, et Moskva teatriaajakirja «Antrakt» muusikaretsensent, kes andis «Teenijatüdrukute tantsudele» kiitva hinnangu, osutades arvatavasti esimesena ajakirjanduse veergudel autori suurele andele, suhtus samal ajal noore Peterburi helilooja orkestripalasse hoolimatult ja pilkavalt. Arvatavasti just see asjaolu, et kiidulaulud «Tantsude» aadressil nii väljakannatamatult seostati väidetega, et «Serbia fantaasia» on ilmetu, ebaisikupärane ja elutu, sundiski Tšaikovski sulge haarama. «Meil on raske mõelda,» kirjutas ta, «et need muret tekitavad, pahatahtlikud sõnad olid ainukesed, mida Moskva ajakirjanduses öeldi noore andeka muusiku teosest, kellele kõik, kes armastavad meie kunsti, panevad nii suuri ja helgeid lootusi. Ruttame parandama hr. Neznakometsi¹ viga ja avaldame kõigi Moskva muusikasõprade nimel «Serbia fantaasia» autorile kaastunnet.» Tšaikovski analüüsis tähelepanelikult Korsakovi «kütkestavat muusikapala», osutades «tugevale talendile», mis ilmnis juba tema esimeses teoses — sümfoonia, ning märkides kainelt, et tema kui algava kunstniku juurest võib leida loomulikult tehnilist konarlikkust ja teiste autorite matkimist, lõpetas Tšaikovski oma artikli sõnadega: «Kui meenutame, et hr. Rimski-Korsakov on alles nooruk ja et tal on tulevik alles ees, siis võime olla kindlad, et sellest haruldaselt andekast inimesest kujuneb meie kunsti üks kaunimaid ehteid.»

Tšaikovski väljaastumine jättis sügava mulje. Isegi «Antrakti» retsensent, kes kaitses kangekaelselt oma esialgset arvamust, lõpetas oma järjekordse muusikalise ülevaate lepitavate sõnadega, kinnitades lugejaile, et kui noor helilooja edaspidi õigustab «sõprade ringkonna poolt talle pandud lootusi, siis me tuleme esimestena talle vastu ja tervitame teda niisamuti nagu hr. Tšaikovski ennast».

Kuid märksa tähtsam oli see, et Pjotr Iljitsi ja Balakirevlaste suhted võtsid nüüd hoopis teise ilme. Juba enne artikli ilmumist palus Tšaikovski ühes Balakirevile saade-

¹ Seni pole korda läinud kindlaks teha, kes kirjutas ajakirjas «Antrakt» selle varjunime all. Kuid stiili ja esitusviisi järgi võib arvata, et see pole mingil juhul A. S. Suvorin, kes kasutas sama varjunime.

tud kirjas, et see annaks «Tantsude» klaveriseade kingina üle Rimski-Korsakovile, lisades: «keda ma ei tunne, aga armastan kogu südamest». Nüüd, pärast Tšaikovski artikli ilmumist ajalehes, lisab ka Balakirev sõbralikult oma kirjale juurde: «Kõik meie omad tervitavad Teid», «Praegu tuli Rimski-Korsakov ja palub kirjutada Teile enda poolt, et ta saadab Teile eriti palju terviseid». Balakirev ja balakirevlased, kes pidasid väga rangelt kinni oma ringi monoliitsusest ja suletusest ja kes liigitasid muusikamaailma rangelt «omaks» ja «võõraks», olid nüüd valmis nägema Tšaikovskis kui mitte oma inimest, siis vähemalt liitlast ja sõpra. Pärast seda kui Pjotr Iljitš sellesama 1868. aasta aprillis Peterburis käis, muutusid nende suhted veelgi soojemaks. Võib arvata, et lisaks Rimski-Korsakovi ande imetlemisele ja tema haruldaselt otsekohese loomuse austamisele oli Tšaikovski sümpaatial veel üks varjund: Korsakov oli ju ainus «Võimsast Rühmast», kes oli temast noorem ja seejuures veel haruldaselt häbelik ja äärmiselt range enese suhtes, mille tõttu ta vajas kõigist teistest rohkem kaitset ja toetust.

Kuid aasta hiljem, kui Tšaikovski jällegi ajakirjanduses sõna võttis, tuli tal välja astuda «rühma» arvatavasti kõige autoriteetsema ja tahtejõulisema liikme, tema juhi ja õpetaja Mili Aleksejevitš Balakirevi kaitseks.

1869. aasta kevadel muutus juba mitu aastat «Võimsa Rühma» ja Glinka pärandi ümber peetav võitlus äärmiselt teravaks. Balakirevlaste teoste eesrindlik, ühiskondlikke probleeme käsitlev sisu, kunstiliste vormide uudsus ja harjumatus ning lõpuks Balakirevi lepitamatu käskivus ja Cui halastamatu ja salvav pilkenimu tõid endaga kaasa selle, et ses võitluses ühinesid «Võimsa Rühma» vastu kõige mitmekesisemad jõud. Nende hulka kuulusid reaktioonilised ja poolliberaalsed kõrged aukandjad, kes pidasid Balakirevi ja tema sõprade tegevust purustavaks, peaaegu revolutsiooniliseks; siia kuulusid suurilma muusikaharrastajad, keda oli kasvatatud mahedahäälisi itaalia oopereid ning tundlikke ja kergesti meeldejäävaid romansse hindama ning kes seetõttu leidsid Mussorgski, Korsakovi ja Borodini muusika jämedakoelise, tahumatu, liiga reaalse ja ülemäära veneliku olevat. Siia kuulusid mitut liiki muusikud ja konservatooriumi professorid, kes olid üles kasvanud saksa klassikalise muusika lõpmatu austamise vaimus ja kel oli kalduvus lugeda balakirevlasi

lihtsalt võhikuteks. Kuid sellesse leeri kuulusid ka Glinka kergemeelne sõber, tühine Feofil Tolstoi, ausameelne, kuid lühinägelik muusikateadlane A. S. Famintsõn ja mis peamine — sinna kuulus A. N. Serov, inimene, kellel olid suured teened vene muusikakultuuri arendamisel, andekas helilooja ja tulihingeline muusikapublitsist, kes oma kahekümneaastase tegevuse jooksul laskis muusika valdkonnas käiku rohkem värskeid, sügavamõttelisi ja tarmukaid ideesid kui kõik ülejäänud kriitikud kokku, välja arvatud Odojevski; kuid seejuures ei suutnud ta täiesti vabaneda haiglasest enesejumaldamisest, oma väikestest ja suurtest solvumistest ja pretensioonidest ning võitluse loogika kiskus teda neil aastail vältimatult reaktsiooni leeri. Seda kirjut blokki, «saksa muusikaparteid», nagu teda «rühma» liikmed nimetasid, juhtis Jelena Pavlovna, endine Vürtembergi printsess, kes nüüd tänu oma mehele oli vene suurvürstinna ja vene muusika ametlik patroon, sellest hoolimata et ta ei vullanud täielikult vene keelt. 1867. aastal, enne Balakirevi määramist Muusikaühingu Peterburi osakonna peadirigendiks, kirjutas suursugune patroon vürst Obolenskile: «See, et orkestri ja kooride juhatamine tehti ülesandeks Balakirevile, on täiesti vastuolus minu otsusega seada klassikaline muusika meie muusikalise hariduse aluseks.» Ja lisas talle väga omase jesuiitlikkusega: «Tuues Balakirevi sellesse kunstitemplisse, kust teda võib-olla tuleks varsti eemaldada, me tõmbaksime ainult enesele kaela ajakirjanduse kallaletungid...» Juba 1869. aastal viis ta oma ennustuse täide ja eemaldas Balakirevi võidukalt «kunstitemplist».

Moskva konservatooriumi ringkondades võeti Balakirevi vallandamist väga südamesse. Küsimus ei seisnud mitte üksnes muusikas. Küsimus oli selles jõhkras vägivallas, millel pole midagi ühist kunsti, teaduse või ükskõik millise elava asja arenemisega. Oli muutunud pärisorjuse ja despotismi väljendusvorm, ent nende olemus jäi endiseks. Needsamad jõud, mis võtsid Venemaalt Puškini ja närvtasid Glinka hinge, tõstsid nüüd oma käe Balakirevi kohale. «Teade sellest, mis Teiega tegi ilus Helena¹,» kirjutas Tšaikovski Balakirevile, «tekitas mulle ja Rubinsteinile äär-

¹ Offenbachi elurõõmus ja frivoolne operett «Ilus Helena» oli tol ajal just äsja vene teatrilavale ilmunud. Balakirevlased andsid suurvürstinnale mürgiselt selle opereti kergemeelse kangelanna nime.

mist pahameelt; ma otsustasin esineda ajakirjanduses selle enneolematu alatu teo kohta...

Järgmisel päeval (4. mail) ilmunud Tšaikovski artiklis nähakse Balakirevi lugu episoodina «pimeduseriigi» kurvast kroonikast. Kibedalt sarkasmilt, mis annab eriti artikli algusele oma värvingu, läheb Tšaikovski üle vihasele paatosele. Akadeemilisest tagasihoidlikkusest tungivad üha tugevamini läbi intonatsioonid, mis oleksid nagu Tšaikovskile vähe omased, need on oraatori, rahvatribuuni intonatsioonid: «Me ei tea, kuidas vastab Peterburi publik sellele, et temaga nii jõhkralt käituti, kuid oleks väga kurb, kui inimese väljakihutamine kõrgemast muusikaasutusest, kes oli selle ehteks, ei kutsuks esile vene muusikute protesti... Mida vähem seda kunstnikku soositakse nendes ringkondades, kust teda tabas ostrakismi dekreet, seda rohkem tunneb avalikkus talle kaasa; see naisdespoot aga väärrib seda, et tema teguviisi hukka mõistetak, sest selles võitluses, mida peetakse armastatud kunstnikule vaenulike jõudude vastu, jääb ta võitjaks.

Hr. Balakirev võib nüüd öelda seda, mida lausus vene kirjanduse isa, kui ta sai teada enda vallandamisest Teaduste Akadeemiast. «Akadeemiat võib lahutada Lomonosovist,» sõnas geniaalne töömees, «kuid Lomonosovit ei saa lahutada Akadeemiast.»

Hääl Moskva muusikamaailmast (nõnda pealkirjastas Tšaikovski artikli, mille all seisab tema täielik nimi) levis kaugele. Stasov laskis selle artikli «Sankt-Peterburgskije Vedomostis» täielikult ümber trükkida, nimetades seda väga tähtsaks, selle autorit aga üheks meie andekamaks heliloojaks. Serov, kes kirjutas ajalehes «Golos», et Balakirevi eemaldamine Muusikaühingust on «täiesti loogiline ja õiglane», pidas siiski vajalikuks Tšaikovski artiklit mainimata otseselt viidata sellele ses mõttes, et Muusikaühing ei sarnanevat sugugi Teaduste Akadeemiaga, Balakirev aga pole hoopiski mitte Lomonossov.

«Teie artikkel Mili Aleksejevitši vallandamisest Muusikaühingust jättis oma soojuse ja jõulise tooniga meile kõigile siin parima mulje,» kirjutas Rimski-Korsakov Tšaikovskile. «Ma lugesin teie artiklit «Sovremennaja Letopisis»¹,» teatas Balakirev ise, «kogu meie rühm («Jakobiin-

¹ Nõnda nimetati «Moskovskije Vedomosti» iganädalast lisa, kus ilmusid Tšaikovski esimesed artiklid.

laste klubi»¹, nagu Teie nimetate) tänab Teid südamest... Praegu on juba hilja taotleda seda, et ma saaksin tagasi Venemaa Muusikaühingusse. Asi on läinud liiga kaugele; hoidke Rubinsteini tagasi, et ta vältiks selles küsimuses igasugust tüli kõrge patrooniga või, õigemini öelda, valitsejannaga. Vastasel korral ta võib kergesti endale halba teha, aga ta peab ennast hoidma meie ürituse jaoks... Ma ei suuda naeru pidada, kujutledes Serovit konservatooriumi direktorina.² Sellest saab alles nali! Ma arvan, et õrna daamiliku hoolitsuse ja konservatooriumi oskamatu juhtimise tulemuseks on see, et kõik jooksevad laiali. Võib-olla jääb ainult mingisugune Zaremba-taoline inimrääps, kes on nõus kõigega, kui vaid korter ja palk alles jäävad. Emban Teid tugevasti.»

«Meie Moskvast,» meenutab Kaškin, «kiitsime kõik Tšaikovski sammu heaks, kuigi selles peitus justkui sõja kuulutamine Peterburi Muusikaühingule, see tähendab selle tolleaegsele direktsioonile.»

1. juunil kirjutas Balakirev, kes oli viibinud läbisõidul Moskvast, Rimski-Korsakovile: «Ma nägin ka... N. Rubinsteini... Seoses minu vallandamisega Muusikaühingust, ei taha ta pidada sellega mingisugust kontakti ja kui mõeldakse kinnitada saksa seltskonna poolt koostatud uus põhikiri, hakkab ta Moskvast asju ajama täiesti iseseisvalt. Ta isegi teatas Peadirektsioonile, et juhul kui põhikiri nende protestile vaatamata kinnitatakse, astuvad nad kõik välja. Ta lubas tulla osa võtma ühest [Tasuta] kooli kontserdist. Ühesõnaga, ma olen temaga väga rahul. Ta on tõepoolest aus kunstnik. Tšaikovskist aga ei maksa rääkidagi.»

1869. aasta suve lõpu veetis Balakirev Moskvast. Augustiks naasis Moskvasse ka Tšaikovski, kes katkestas selle tõttu oma suvepuhkuse õe juures Ukrainas. «Seekord,» kirjutas Kaškin Balakirevi kohta, «oli ta meile juba nagu lähedane, oma inimene.» Balakirevile, Tšaikovskile ja Kaškinile meeldisid pikad jalutuskäigud ja sageli võtsid nad neid koos ette.

Juba enne esimesi kohtumisi lähendasid neid paljud

¹ Tšaikovski kirjas, millele Balakirev vastas, palutakse tervitada Rimski-Korsakovi ja «teisi teie jakobiinlaste ringi liikmeid».

² Samas kirjas teatas Balakirev kuuldest, et Serovi, kelle artiklid «Golosis» olid «valitsejannale äärmiselt meeldinud», tahetavat määrata konservatooriumi direktoriks Zaremba asemele, kes oli sellel ametikohal Anton Rubinsteini välja vahetanud, kuid polnud suutnud teda asendada.

asjad. Peale paljude lähedaste sümpaatiate ja antipaatiade muusikavaldkonnas lähendas neid suhtumine vene elu ja vene muusika põhiküsimustesse: nad vihkasid pärisorjust kõigis tema avaldustes, käsitasid kunsti kui rahvalikku nähtust selle sõna kõige avaramas mõttes ja lõpuks oli neil suur, elu lõptuni kindlalt püsima jäänud sisemine sugulus 50—60-ndate aastate valgustajate põlvkonnaga.

Neil augustipäevil otsekui paiskusid Tšaikovski ees valla tohutud aknad maailma. Professionaalsete murede ja igapäevaste, kuigi tähtsate konservatooriumi tööküsimuste õhkkonda tungis avaratest ideedest kantud värske tuul, taltsutamatu võitlusvaim. Balakirevi tumedates leegitsevates silmades, tema pilklikus bassihäälses üminas «hm-hm!», mis sarnanes lühikese mõirgega, kogu tema kiirkõnes, mis oli kas salvav, tuline või kütkestav, peitus midagi muistsest rahvajuhist, raevukast tõe eest võitlejast, võib-olla et isegi midagi Surikovi bojaarinna Morozova kuulsast kaasvõitlejast ülempreester Avvakumist. Samal ajal aga oli see kaasaegne Avvakum pealaest jalatallani muusik, kes mõtles palju ja põhjalikult oma kunstiprobleemide ja oma töö üle.

Balakirev, kelle silmaringi igakülgsest haritud Stassov oma sõbralikkudes vestlustes Herzenist ja Gogolist oli laiendanud ning keda paelusid Berliozi, Schumanni ja Liszti julged katsed siduda muusikat tihedamalt poeesia ja maalikunstiga, suunas Tšaikovskit teadlikult programmi- lise, eredalt kirjeldava muusika loomisele. Balakirev oli nagu Stassovgi väga vaimustatud Shakespeare'ist. Nad leidsid tema näidendites selliseid võimsalt vormitud karaktereid, niisugust süžees peituvat hoogsat ja vapustavat dramatismi ning poetilist, mitmekesist ja maalilist koloriiti, mis justkui ise nõuavad endale muusikalist kehastust ja ainult muusikas võivad leida lõpliku väljenduse. Balakirevi arvates sobisid titaanlike šeikspiirlike kujude jäädvustamiseks sümfoonia ja avamäng, ühesõnaga — *instrumentaalne draama* paremini kui ooper oma peaaegu paratamatu tinglikkusega. Balakirevi kümne aasta eest kirjutatud avamäng tragöödiale «Kuningas Lear» oli üheks niisuguseks katseks.

Olles võitnud Pjotr Iljitši sümpaatiat, tegi Balakirev ükskord jalutuskäigul talle ettepaneku kirjutada avamäng Shakespeare'i ühele kuulsamale tragöödiale «Romeo ja Julia». Tšaikovski oli nähtavasti selle mõttega päri, kuigi

ta ei andnud kindlat nõusolekut. Igal juhul juba esimeses kirjas, mille Mili Aleksejevitsš pärast Peterburi sõitmist Pjotr Iljitšile saatis, püüdis ta igati sütitada Tšaikovski kujutlust. Balakirev jutustab üksikasjalikult, kuidas tal endal tekkisid avamängu «Kuningas Lear» plaan ja muusikalised teemad.

«Sain kätte Teie meeldiva kirja,» vastas Tšaikovski, «ja selle viljastav mõju annab ennast juba tunda.» 28. oktoobril võis Pjotr Iljitš Balakirevile teatada, et suurem osa avamängust on eskiisides juba valmis, aga kui ta kiirustab ja intensiivselt töötab, jõuab ta selle 15. novembriks lõpetada. See oli üks neid ennast unustama panevaid inspiratsioonipuhanguid, mis olid Tšaikovskile väga omased, mil autor justkui ei saa ennast eraldada sellest, mida ta parajasti loob, veelgi vähem aga saab vaadelda oma teost kõrvalt ja anda sellele külmavereliselt oma hinnangu. «Ma pole isegi kõige parema tahtmise juures suuteline Teile ütlema, mis on selles hästi ja mis halvasti,» kirjutab ta Balakirevile, «ma olen Teile korduvalt öelnud, et ma ei oska suhtuda oma loomingusse objektiivselt; kirjutan nii, nagu oskan; mul on alati raske peatuda mõnel muusikalisel mõttel, mis mulle pähe tuleb; ent kui ma kord juba ühe neist olen välja valinud, siis harjun varsti temaga, tema heade ja halbade külgedega, nii et selle ümbertegemine või uuesti alustamine nõuab minult tohutu suurt tööd.»

Balakirevi ringis nimetati sellist loomingumeetodit ebakriitiliseks ja seda ei kiidetud heaks. Selles ringis töötati, kontrollides end rangelt igal sammul; see, mis oli juba paberile pandud, tehti korduvalt ümber, seda parandati, siluti ja lihviti. Ringi koosolekuil, mis toimusid sõbralikus õhkkonnas, naerdi uue teose vähegi nõrgemad osad, episoodid või isegi üksikud muusikalised fraasid ja taktid tavaliselt armutult välja. Siinsamas, pärast esimest ettekannet, istus Balakirev, kes oli muusikalise paroodia ja karikatuuri võrratu meister, klaveri taha ja näitas autorile, kõiki kahtlasi kohti oskuslikult esile tõstes ja liialdades, kõike seda, mis patustas oma välise ilu, tundlikkuse ja vähese originaalsusega või oli lihtsalt veel toorevõitu, krobeline ja lõtv. See oli karmiks kooliks maitse arendamisel ja kõik ei pidanud sellele vastu. Sellise kunstisse otse haiglaselt nõudliku suhtumise varjuküljed — mõistusepärassus ja kunstilise terviku tahtmatu tükeldamine detailideks — avaldusid eriti märgatavalt «rühma» «vane-

mate» liikmete (see tähendab Balakirevi ja Cui) ning neile viimaseil eluaastail lähenenud Dargomõžski loomingus. Väga võimalik, et stiihilise loomingujõu vähesuse tõttu on nende teostes mõnikord tunda episoodide killustatust ja «liiga selgelt totkab silma loomingu tehniline külg», nagu väljendas Borodin Balakirevi ühe silmapaistva teose kohta. Veelgi selgem on Tšaikovski hinnang Cui ooperile «William Ratcliff», ooperile — seda tuleb alla kriipsutada —, mis Pjotr Iljitšile meeldis: «On näha, et autor on kaua istunud iga taktikese juures ning seda armastusega viimistlenud, mille tõttu joonis pole küllaldaselt vaba, jooned on liiga kunstlikud, väljamõeldud.»

1869. aastal polnud Tšaikovskil veel nii teadlikku vaatekohta ja arvatavasti lootis noor helilooja, et sõbralik kriitika tuleb talle kasuks. Kuidas see ka ei olnud, saates 17. novembril Balakirevile oma avamängu-fantaasia «Romeo ja Julia» visandid, läkitas ta need teele sõnadega: «... Igal juhul pole ta niivõrd halb, et ma kardaksin tema pärast siin Moskvast piinlikkust tunda (imelises, võrratult rahulikus Moskvast, kus puuduvad igasugused famintsõnid ja serovid!).»

«Mul oli väga hea meel, saades Teie uue avamängu visandid,» vastas Balakirev. «Kuna ta on Teil juba valmis ja tuleb isegi varsti ettekandmisele¹, siis ma leian, et on vaja öelda Teile avameelselt oma arvamus nende teemade kohta, mis Te saatsite: 1. teema ei meeldi mulle sugugi... temas ei ole ilu ega jõudu ja ta ei anna isegi edasi paater Lorenzo karakterit nii nagu tarvis... Teie teema on Haydni kvartetiteemade laadi, Haydni, kes oli väikekodanliku muusika geenius, kes kutsus esile suure õllejanu. Siin pole midagi muistset ega katoliiklikku, pigemini kerkib mulle silme ette Gogoli kamraad Kunz, kes tahtis endal nina ära lõigata, et vältida kulutusi ninatubaka peale...² 1. Des-duur³ on väga kaunis, kuigi veidi nõrgavõitu, 2. Des-

¹ «Tahan näidata seda Teile täiesti valmis kujul,» kirjutas Pjotr Iljitš Balakirevile 28. oktoobril. «Sõimate teda siis nagu tahate; ma võtan kõik arvesse ja püüan järgmises teoses paremini teha. Kui Te aga selle praegu maha teete, kaotan ma julguse ega saa millegagi hakkama.»

² Puusepp Kunzi mainitakse tõepoolest Gogoli «Nevski prospektis», kuid oma nina otsustab ära lõigata mitte tema, vaid ta sõber, plekksepp Schiller.

³ 1. Des-duur — armunute «kudrutamise» motiiv.

duur¹ on aga lihtsalt hurmav. Ma mängin seda sageli ja ma tahaksin väga suudelda Teid selle eest. Selles on nii hellust kui ka armuõndsust... Lõpuks ütlen Teile, et ma soovin kannatamatult saada partituuri, et mul oleks lõpuks täielik ettekujutus sellest andekalt kirjutatud avamängust, mis on minu arvates Teie parim teos...»

Tšaikovski töötas veel kaks korda selle avamängu ümber. Ta asendas teema, mille Balakirev maha tegi, teiega, mis oli tõepoolest ilmekam ja sügavasisulisem, jättis välja leinamarsi, millega avamäng algul lõppes, ning tegi mõningaid teisi muudatusi. Kuid peamine oli juba valmis.

Tšaikovski lõi teose, milles peitus geniaalsuse jooni. See ülev ja traagiline teema, mille kunagi sisendas talle Ostrovski «Äike», leidis esmakordselt tema loomingus muusikalise väljenduse ning määras kindlaks helilooja tee paljudeks aastateks. Avamänguta «Romeo» poleks olnud mitte ainult tema 70-ndate aastate programmilisi sümfoonilisi teoseid, vaid ka viimaste loominguaastate grandioos-seid sümfooniaid.

Tema sõpradele Moskvast, nagu märgib Kaškin, avamäng «meeldis erakordselt». Kahjuks aga, nagu võib järeldada sellesama Kaškini sõnadest, ei mõistnud nad selle tohutut tähtsust. See-eest aga võttis «võimas rühm» uue teose vastu ääretu vaimustusega. Vastsündinud avamäng kui vaieldamatult «oma», «balakirevlik» teos sai otsekohe üheks armastatumaks helitööks, mida sageli esitati ringi koosolekuil. Üksmeelselt tunnistati «armastuse teema» oma inspiratsioonilt üheks õnnestunumaks kogu muusikas. Kõige kokkuvõtlikumalt väljendas üldist meeleolu Stas-sov. Pöördudes Balakirevi ja tema kaaslaste poole, ütles ta neile: «Teid oli viis, nüüd aga on kuus!»

IV peatükk

Veel balakirevlastest

Stassov eksis. «Romeo ja Julia» autorist ei saanud «Võimsa Rühma» kuuendat liiget. Isegi 60-ndate ja 70-ndate aastate piiril, nende sõpruse haripunktil, oli Tšaikovski

¹ 2. Des-duur — avamängu üks põhiteemasid, Romeo ja Julia armastuse teema.

loomingu palju sellist, milles tema isiksus väga selgelt väljendus ja mida «Võimas Rühm» ei kiitnud ega võinudki heaks kiita. Selle rühma suuremal või väiksemal määral üksmeelne hukkamõist ei tabanud mitte ainult tema varasemaid, nii paljusi suhtes veel ebaküpseid oopereid. Üht Tšaikovski paremat romanssi «Vaid see, kes tundnud on» pidas Balakirev 1870. aastal niivõrd nõrgaks, et ta Pjotr Iljitši suureks kurvastuseks lauljannale, kellele romanss oli pühendatud, koguni nõu andis selle esitamisest loobuda. Isegi pärast «Romeod» ei tundnud Tšaikovski end «Võimsa Rühma» liikmetega suheldes täiesti vabana. Tema kirjades Balakirevile on vahel märgata, et ta püüab olla mitte tema ise, vaid keegi teine, kes nõnda-öelda rohkem sarnaneks Balakirevi endaga. Olles oma loomuselt väga vastuvõtlik, Tšaikovski justkui tajus, et teda on hakatud kahtlustama ja et sellest ajast peale proovitakse kogu aeg tema muusikalist õigeusklikkust.

Sellest, kuidas Pjotr Iljitš end balakirevlaste seas tundis, saame ilmeka ettekujutuse ühest Stassovi kirjast. «Balakirev tõi eile Tšaikovski enesega kaasa Ljudmila Ivanovna¹ juurde,» kirjutas ta 19. mail 1870. aastal. «Kogu õhtu kõlas muusika, ja Mili hiilgas rohkem kui kunagi varem... Tundus, et ta mängis... «Islameid» nõnda, nagu polnud veel kunagi elus mänginud... Tšaikovski esitas ka palju oma loomingust, Mussorjanin² laulis «Klassikut»³, «Boriss Godunovi» jne. Üldse oli eilne õhtu lihtsalt oiuline... Kuid te ei suuda enesele ette kujutada üht imelikku asja: te vist juba teate, kui võluv on tema avamäng «Romeole ja Juliale», — Mili mängib seda meile kogu talve peast ja meil ei toimu ühtki koosviibimist (Ljudmila Ivanovna juures), kus me ei nõuaks selle esitamist, — kujutage ette, autor ise aga esitab seda kirglikku, lõpmatult peent ja elegantset muusikapala kuidagi kangete, puiste sõrmedega, nii et seda on peaaegu võimatu ära tunda. Me hakkasime tema üle laginal naerma, tema aga kinnitab, et oli erutatud ja tundis meie seltskonna ees hirmu (!). Muidugi mõista oli nüüd naeru ja pilkeid veelgi rohkem. Ta mängib

¹ Šestakova, M. I. Glinka õde, kellel olid balakirevlastega väga sõbralikud suhted.

² Mussorgski.

³ Muusikaline humoresk, milles naerdakse välja Famintsonit, tema maitset ja antipaatiad.

sedä oma suurepärasest pala niisama karikatuuriselt nagu Borodini oma «Merd»¹. Arusaamatu.»

See kannatamatutest, pilkehimulistest ja nõudlikest ning samaaegselt, nii nagu kergesti kõrvalt võis paista, oma suunda naiivselt imetlevatest muusikutest seltskond paelus Tšaikovskit väga. Mis kiskus teda nende poole, kes nii vähe sarnanesid temaga isegi käitumismaneeri, oma arvamuste kategoorilisuse ja salvava iroonilisuse poolest ning mõnikord ka selle poolest, et suhtusid otse halvaks panevalt tinglikesse viisakusreeglesse?

Praegu, XX sajandi keskel, kerkib «Võimas Rühm» kui grandioosne nähtus me silme ette kogu oma suuruses ja aupaistes. Seejuures on ühed jooned ajaloolise kauguse tõttu silendavaks ja mahedamaks muutunud, teised, silmatorkavamad, aga omandanud aastakümnete perspektiivis veelgi reljeefsemad kontuurid. Ent ei tule arvata, et see protsess on lõppenud ja et ettekujutus sellest rühmast jääb nüüdsest peale muutumatuks ja tardunuks. Aja jooksul ja sedamööda, kuidas omandatakse uusi ühiskondlikke ja kunstilisi kogemusi, muutuvad üksikute osade vastastikused suhted veel korduvalt, «Võimas Rühm» aga kerkib ikka niisama majesteetlikult nagu mäeahelik, ent nähtuna teise nurga all, teises valguses, heliloomingu uute massiivide ja tippude naabruses. Kuid siiski näib, et peamine on selgunud. Nimetus «Võimas Rühm» manab meie silme ette tuttavad, alaliseks muusikasse jäädvustatud looduspildid: Kerženetsi jahedad, varjurikkad metsad, «Lumivalgekese» varajase, karge kevade, Ukraina sooja, hurmavalt lõhnava maiöö ja leitsakuse keskpäeva ning kagusteppide ja -kõrbete ääretu, rammestavalt üksluisse ja veetleva avaruse. Need on muistsete vägilaste helged, heasüdamlikult suursugused, ütle mata võimsad kujud. Need on mahlakad, puhtgogollikust huumorist läbiimbunud tõetruud stseenid rahva elust, mida muusikas veel polnud kujutatud, ja gogollikku kannatusrohket sarkasmi peegeldavad, ängistavad pildid orjastatud tööinimeste vaimupimedusest ja piinatusest. «Võimas Rühm» — see toob kujutlusse geniaalselt tabatud ja geniaalselt muusikas taaselustatud vene inimeste kujud, mis on peaaegu käegakatsutavad oma võrratus elulisuses ja originaalsuses, — Varlaam ja Juro-

¹ Borodini romanss, mille ta pühendas V. V. Stassovile ja mida viimane eriti hindas.

divõi, Dosifei ja Marfa, lihtsameelsed gudokimängijad Skula ja Jeroška, pihkvalanna Olga ja tsaar Groznõi, Ljubaša ja mürgitatud «tsaari pruut» Marfa... — see on terve galerii olendeid, kes on enneaegselt hukkunud või ühekülgselt arenenud, kuid tulvil kasutamata energiat, see on eredaks näiteks pooleldi lämmatatud, kuid sajanditepikkusest rõhumisest siiski terveks jäänud rahva tohutust andekusest... «Võimas Rühm» — see on vene muinasjutu helge maailm, bõliinas kujutatud karm ja raske vanaaegne elulaad ning idamaise fantaasia kirev, kapriisne ja leegitsev mõttelend.

Kui püüaksime tungida selle kunstilise mõtlemise loomusesse, mis määras kindlaks Balakirevi koolkonnale iseloomulikud jooned, sõandaksime lausuda sõna «eepos», mida Maksim Gorki kunagi tabavalt määratles «kogu rahva lüürkana». See «lüürika», mis ei ole isiklik ega subjektiivne, vaid on otsekui sajandite jooksul kristalliseerunud ja lihvi omandanud, tungib Mussorgski rahvalikesse muusikalistesse draamadesse, Korsakovi ooperitesse ja sümfoonilistesse poeemidesse, Borodini vägilasooperisse ja vägilassümfooniasse ning annab Balakirevi sümfoonilistele teostele ja tema hoogsale «Islameile» tugeva värvingu.

Nagu sageli juhtub, tajusid kaasaegsed balakirevlaste muusikat hoopiski vähem terviklikumana ja mõistsid seda tublisti vähem kui järeltulevad põlvkonnad. Neile torkasid silma üksikud eredad detailid. Need kaasaegsed avastasid vaimustuse või nõrdimusega teravaid poliitilisi episoodide nende oopereis, kusjuures nad ei saanud alati aru, et nende muusika rahvalikkus, selle sügav väenulikkus eksisteeriva ühiskondliku korra vastu avalduv kogu tema olemuses.

Üldine mõte läks eriti kergesti kaduma just muusikutel eriteadlastel. Nemad nägid kõige selgemini Mussorgski ja tema sõprade loomingu hämmastavat uudsust, mis muutus aeg-ajalt, eriti «rühma» ideede väljendajate Stassovi ja Cui kirjutistes, otseseks väljakutseks kõigele, millega oldi harjutud. Neid erutas see, et «Ratcliffis», «Godunovis» ja «Pihkvalannas» nii lihtsalt purustati vana ooperivorm ning et orkestrimuusikas toodi järjekindlalt esile kirjeldavaid, justkui illustreerivaid momente. Meile tundub praegu, et need ilmekad iseärasused olid igal üksikjuhul vahenditeks, mida püstitatud eesmärk peaaegu alati täielikult õigustas. Kaasaegsed aga nägid nendes tavaliselt eesmärki.

Pjotr Iljitš oli juba oma 1870-ndate aastate alguse ooperi-, sümfoonia- ja kammermuusikaloomingus eelkõige dramaatilise ja lüürilise mõtlemisviisiga helilooja. Eepiline laad oli talle üldiselt võõras. Maalilikkus ja rahulik jutustav laad olid vastuolus tema tarvidusega pingelise psühholoogilise arenduse järele, talle polnud meeltmööda kirjeldavate detailide ja muusikaliste illustreeringute otsimine, kuid kõige rohkem tõukas Tšaikovski eemale, nagu talle näis, selle suuna enese tendentslikkus, mis nõudis kunstnikult programmilisust, retsitatiivi eelistamist aariatele, loobumist «vananenud žanridest» ja mis üldse reglementeeris ja püstitas eeskirju alal, kus reglemente olla ei saa.

Kuid Pjotr Iljitš oli palju rohkem kui ainult 60–70-ndate aastate inimene — ta oli geniaalne muusik. Ta tunnetas peaaegu alati väga selgelt balakirevlaste loodud muusika jõudu, õilsust ja ilu. Tšaikovski tajus selle võlu juba 60-ndate aastate lõpul, kui Borodini «Vürst Igori» ja tema Teise sümfoonia loomine oli alles kavatsusel, kui Korsakov polnud kirjutanud veel ühtki ooperit, «Boriss Godunovi» kirjutamine aga oli veel pooleli, kui «Võimsa Rühma» vene muusikale orienteeruv suund polnud jõudnud veel loomingus täielikult avalduda ja võitluslipuks oli «Ratcliff». Tšaikovski tundis ka siis «rühma» heliloojate vastu endiselt sümpaatiat, kui Peterburi despootlik publik moskvalaste energilisest toetusest hoolimata peaaegu lakkas Balakirevi toetamast, ebaõnnestumised ja raskused aga muutusid katastroofiliseks. 1872. aastal pööras Mili Aleksejevitsš äkki selja oma ühiskondlikule ja kontserdialasele tegevusele, loobus komponeerimisest, eraldus teistest ja katkestas kümneks aastaks ka oma kirjavahetuse Tšaikovskiga; kui ta aga hiljem sellesse muusikamaailma, mille ta maha oli jätnud, tagasi pöördus, polnud see enam endine ja endine polnud ka Balakirev ise...

Sellesama 1872. aasta detsembris mängis Pjotr Iljitš Rimski-Korsakovide pool oma uue, Teise sümfoonia finaali, mille «rühm» väga soojalt vastu võttis, — see oli pärast «Romeod» teiseks taoliseks tunnustuseks. «Kogu seltskond oleks mind vaimustusest peaaegu tükkideks rebinud, aga madam Korsakova palus pisarsilmil luba seda neljale käele seada. Las seab seda pealegi!» kirjutas Pjotr Iljitš Modestile naljatades, kuid salajase rõõmuga. Ettepanek seada sümfoonia finaali klaveril neljal käel esitamiseks, polnud tehtud lihtsalt viisakusest. Nadežda Nikolajevna

Rimskaja-Korsakova «pisarsilmil palumine» tähendas seda, et Tšaikovski Teise sümfoonia finaali, mis kujutas endast uljast hoogu ja lihtsameelset huumorit kätkevaid võimsaid variatsioone ukraina rahvalaulu «Kurg» teemale, võeti Korsakovide poolt vastu nagu «oma» teost.¹ Stassov oli täielikus joovastuses. Selsamal õhtul hakkasid nad Tšaikovskiga rääkima muusikast, täpsemalt — muusikapaladest kirjanduslikele süžeedele. Niisugustes palades nägi Stassov uue instrumentaalmuusika peamist ülesannet, peamist vahendit tema lahtikiskumiseks ilusate helikombinatsioonide põlgusväärsetest sfääridest, tema eemaldamiseks sisutust helidemängust ning lähendamiseks kirjanduse ja maalikunsti kindlapiirilisele mõtestatud ja hingestatud kujundlikkusele. Pjotr Iljitš, kes ei olnud täiesti veendunud, et programmilisel loomingul on selline universaalne tähendus, viitas raskustele sobiva süžee valimisel. Stassov pakkus oma abi. Eesrindlike kunstnike temperamentse, vaimustatud, ääretult abivalmi sõbrana, nõuandjana ja inspireerijana oli ta siin täiesti oma sõiduvees. Tema looming seisnes selles, et ta aitas luua.

Jutuajamine Tšaikovskiga toimus teisipäeval, 26. detsembril, aga juba laupäeval läks Moskvasse sõitvale heliloojale järele kiri, milles soovitati kolme põhjalikult läbi töötatud ja poeetiliselt sõnastatud teemat.

Lugenud läbi Stassovi innustava kirja, tekkis Tšaikovskil, nagu me teame tema vastusest sellele kirjale, «tahtmine võtta korraga ette kõik kolm süžeed», ja alles pärast seda, kui ta taastas mälu Walter Scotti «Ivanhoe», luges veel kord läbi «Tarass Bulba» ja Shakespeare'i «Tormi», peatus ta lõplikult viimase juures. Tšaikovskile tundus sümfoonilise poemi loomine Gogoli eepilisele süžeele liiga raske ülesandena ja pealegi, nagu ta kirjutas, «ma just äsja komponeerisin ooperi vene süžeele ja vene varjundiga sümfoonia, seetõttu mulle meeldiks luua midagi välismaa-ainelist. Niisiis valin «Tormi», võtan vastu Teie kanvaat ja nüüdsest peale hakkan vähehaaval välja mõtlema teemasid ja teose vormi.» Ta polnud päris kindel ainult selles, kas oli tarvis kavandatud avamängus kujutada tormi ennast, millest Stassov ei maininud sõnagagi; talle näis, et

¹ Nadežda Nikolajevna soov ei täitunud tema haigestumise tõttu. Tšaikovski ei usaldanud seda tööd kellelegi teisele ja kirjutas ise Teise sümfoonia klaveriseade neljale käele.

oleks loomulik läbi ajada ilma stiilia «raevustunud elementide kujutamiset» ja panna avamängule nimeks mitte «Torm», vaid «Miranda», peategelase nime järgi, kes oli talle kõige sümpaatsem ja poeetilisem kuju.

«Te küsite, kas *torm* on vajalik?» vastas Stassov. «Kuidas siis! Tingimata, tingimata, tingimata, ilma selleta ei tule avamängust avamäng ja kogu programm muutub. Mul olid läbi kaalutud kõik momendid, kogu nende järjestikkus ja vastandlikkus... Ma ei peaks mingil juhul võimalikuks merd ennast välja jätta... ja nimetada avamäng *Mirandaks*. Meie esimeses avamängus *Romeo* Te kahjuks jätsite välja «amme» — selle geniaalse šekspiirliku kuju, ja itaalia «varajase hommiku» pildi, mil leiab aset armastustseen. Kui hea Teie avamäng ka poleks, aga sel juhul oleks ta muidugi saanud veelgi parem. Niisiis ärge pange praegu pahaks, et ma ses küsimuses nii pealetükkiv olen, sest soovin, et meie uus teos oleks veelgi küpsem, avaram ja sügavam.»

Pjotr Iljitš ei hakanud vaidlema selle üle, kas on kohane kujutada Julia amme avamängus, kus ei rõhutata mitte eredalt karakterseid üksikasju, vaid terviklikku üldmeeleolu. Temale omase delikaatsusega lubas ta viia täide Stassovi plaani «kõigis üksikasjades» ja kinnitas, et püüab seekord mõnevõrra taltsutada oma kannatamatust, mis tal tavaliselt loominguprotsessi ajal esineb, ja ära oodata soodsat hetke, lõpuks aga pühendas «meie avamängu» muusika juba ette programmi autorile.

See soodne hetk ei saabunud niipea, vaid alles suvepuhkuse lõpul, kui ta viibis üksi keset loodust. «... Ma ei tea suuremat naudingut, kui viibida mõni aeg maal täielikus üksinduses. See juhtus minuga ainult kord elus,» kirjutas Pjotr Iljitš viis aastat hiljem. Augusti algul sõitis ta Pariisist otse Tambovi kubermangu, Ussovosse, oma õpilase V. S. Šilovski mõisa. Seal oli ta täiesti üksi. «Ma ei suuda seda Teile edasi anda,» jätkab Tšaikovski, «millises õnnejoovastuses ma olin sel kahel nädalal. Hulkudes päeval üksi metsas, õhtu eel ääretus stepis, öösel aga istudes ayatud akna all ja kuulatades selle kolka pidulikku vaikust, mida vahetevahel katkestasid mingisugused ebamäärased ööhelid, viibisin ma justkui mingisuguses eksalteeritud õndsas meeleolus.» Selle kahe nädala jooksul kirjutas ta mustandina kogu «Tormi».

1873. aasta oktoobris lõpetas Tšaikovski oma uue süm-

foonilise fantaasia instrumenteerimise, detsembris kanti seda suure eduga ette ja järgmise, 1874. aasta aprillis korraldati teda menukalt, mõlemal korral dirigeeris Nikolai Rubinstein. 1874. aasta talveks jõudis «Torm» Peterburi.

«Just praegu tulin Aadlikogu saalist kontserdi proovilt,» kirjutas Stassov Tšaikovskile 13. novembril, «... esimest korda mängiti Teie *Tormi*. Istusime Rimski-Korsakoviga kõrvuti tühjas saalis ja mõlemad sulasime vaimustusest. Küll on Teie *Torm* võluv... *Torm* iseenesest pole muidugi kuigi hea ja pole uudne. Prospero pole midagi erilist ja lõpuks, peaaegu lõpus on väga tavaline kadents¹, justkui mõnest itaalia ooperi finaalist — kuid need on vaid kolm väikest täppi. See-eest kõik ülejäänud on imede ime! Caliban, Ariel, armastustseen — see kõik kuulub muusika kõrgeima loomingu valdkonda. Milline ilu, piinlemine ja kirk peituvad mõlemas armastustseenis!... Meie mõlemad, Rimljanin² ja mina, saadame Teile palju, palju terviseid ja surume tugevasti Teie kätt.»

«Täna Teid kogu südamest armsa kirja eest, milles Te mulle tunnustust avaldate,» vastas Tšaikovski. «Ma töötasin *Tormi* kallal suure armastuse ja ülima õhinaga... Teie ja Korsakovi kiidusõnad rõõmustavad mind väga, sest et ma Teid ja teda südamest austan. Annaks jumal, et ma ka edaspidi võiksin teile meelehead teha, nagu ma tegin seda *Tormiga*...» Ees seisis Stassovi väljenduse järgi «haruldaselt kauni» «*Francesca*» loomine.

Lugedes 1876. aasta suvel raudteevagunis veel kord itaalia renessansi ettekuulutaja ja eelkäija geniaalset poeemi, tekkis Tšaikovskil tema enese sõnade järgi äkki «tuline soov» kirjutada *Francesca* sümfooniline poeem. Jällegi järgnes nagu «*Tormi*» ja «*Romeo*» puhul vaheaeg idee tekkimise ja tööle hakkamise vahel. Ja jällegi kulges loominguprotsess, kui see oli kord juba alanud, tormiliselt. Septembri keskel polnud Pjotr Iljitš veel «mitte midagi või peaaegu mitte midagi kirjutanud», aga 14. oktoobril teatab ta juba Modestile: «Just praegu lõpetasin oma uue teose — fantaasia «*Francesca da Rimini*». Ma kirjutasin seda armastusega ja armastus on nähtavasti hästi õnnestunud...»

¹ Kadents — helitöö teatud osa lõpetav muusikaline käik; «Võimsa Rühma» heliloojad ei hinnanud neil aastail midagi, mis üksikuid muusikalisi episoode ümardas või selgelt piiritles.

² Nõnda kutsuti sõprade ringis naljatlevalt N. A. Rimski-Korsakovi.

Balakirevi ringi heliloojad olid «*Francescaga*» väga rahul. «Viimasel ajal,» loeme Balakirevi esimesest kirjast, mille ta saatis Tšaikovskile pärast kirjavahetuse jätkamist, «ma vaatasin Teie partituurid läbi ja muidugi mõista rõõmustasin, nähes, et Teie talent areneb ja muutub küpsmaks. Teie loomingu tipuks on kaks sümfoonilist poeemi «*Torm*» ja «*Francesca da Rimini*», eriti viimane.» «*Francescat*» luges Tšaikovski parimate teoste hulka ka Cui, Rimski-Korsakov aga, kes dirigeeris 30. novembril 1893. aastal Tšaikovski mälestuseks toimunud kontserti, võttis «*Francesca*» selle kontserdi kavva...

Stassoyi, Balakirevi ja Cui teadvuses olid Tšaikovski kolm sümfoonilist poeemi alati omavahel tihedalt seotud. Selles suhtes aastad midagi ei muutnud. «Kogu tema loomingus ei ületa miski sümfoonilisi pilte: «*Romeo ja Juliet*», «*Tormi*» ja «*Francesca da Rimini*». Nendes avaldusid kõik peamised tema muusikale omased jooned: kujutatakse sügavat, ent vaikset, puhanguteta armastust, ning imelist poetilist meeleolu seoses suurepäraselt edasiantud looduspiltidega, mis on kord rahulikud (meri — poeemi «*Torm*» alguses), kord väga ärevad ja tormitsevad (kogu selle poeemi keskmine osa ja poemis «*Francesca da Rimini*» esinev metsik, mõirgav ja taevas kohisev torm). Nende kolme tähtsa muusikalise pildiga võrreldes näivad kõik tema ülejäänud sümfoonilised teosed nõrkadena. Ainuüksi Teise sümfoonia finaali... sarnaneb nendega ilu ja veetlevuse poolest (kuigi sellel puudub nende poemide kõige tähtsam element — armastuse element).» Nõnda mõtles ja kirjutas Stassov, kui ta pikk, mitmekülgne ja sisukas elu hakkas lõpule jõudma, tehes kokkuvõtteid sellest, mida ta oli näinud, kuulnud ja mille üle järele mõelnud.

Jätame esialgu kõrvale ülaltoodud tsitaadi üksikud ebaõiged seisukohad. Peamine pole praegu selles. Tähtis on see, et Stassov tõstab Tšaikovski kogu loomingust teravalt esile tema kolm sümfoonilist poeemi. Tähtis on ka see, et ta nimetab nende põhijooneks armastuse elementi, «sügavat, ent vaikset, puhanguteta» armastust, või nagu ta juba 1876. aastal Tšaikovskile kirjutas: «Ma olen alati leidnud, et Teil on kütkestavad, imelised teosed, kuid kunagi pole ma märganud, et Te olete võimeline väljendama muusikas seda, mis on hingejõu, kire või ükskõik mille poolest kolossaalne ja võimas.»

Seega oleme jõudnud lähedale Tšaikovski loomingu ühele põhiküsimusele ja, ütleme kohe, ühele Stassovi põhilisele veale. Kuid enne, kui tungida sügavamalt kõigesse sellesse, toome veel ühe Stassovi poolt Tšaikovskile antud iseloomustuse: «Tema loomus oli õilis, armas, nii paljuski huvitav, kuid paljuski — ka mitte, olles vaid eleegiline ja nõrgavõitu; tema loomus oli ainult teatud määral psühholoogiline ja suuteline ainult tõlgendama muusikalistes vormides (*sageli* imeilusates) isiklikke, erandlikke küsimusi — ja ainult. Ta polnud veel küps käsitlema küsimusi maailma ulatuses, selles osas jäi tal veel liiga palju puudu.» See 1904. aastal avaldatud arvamus on viimane meile teadaolev põhjalik hinnang, mille kriitik heliloojale andis.

Niisiis on üles kerkinud kaks küsimust. *Mida* Stassov ja tema sõbrad ei märganud Tšaikovski loomingus? *Miks* nad ei märganud? Katsume leida vastuse mõlemale küsimusele ja alustame teisest.

Siinjuures on tarvis meelde tuletada, et eesrindlikud vene inimesed, kes kasvasid üles ja tegutsesid Krimmi sõjale ja pärisorjuse kaotamisele järgnevatel aastakümnetel, asetaskid armastuse teema eluliste ja järelikult ka kunstiliste teemade seas võrdlemisi tagasihoidlikule kohale. Kui noorusenergiast pulbitsev revolutsionäärirahvastik Venemaa asus meeleheitlikku võitlusesse pärisorjuseliku reaktsiooni jõududega ja selles võitluses purustati, kui aeglane ja seda piinavam kapitalismi arenemine määras laostuva talurahva ja noore töölisklassi uskumatutele kannatustele, siis näis, et armastus, lüürika ning haprad ja arglikud igatsevad tunded ei tohiks olla mõtlema isiksuse tähelepanu keskuses. Nende inimeste elu, kes otseselt või kaudselt olid seotud revolutsioonilise liikumisega, omandas loomulikult karmi, ohvrimeelsuse varjundi. Me kuuleme siis niisuguse karmi hingelaadi vastukaja Nekrassovi luules, Štšedrini raevukas sarkasmis ning Pomjalovski ja Sleptsovi sünges, kainele kaalutlevas proosas.

On häbi unne suikuda, —

ütleb Nekrassovil kodanik luuletajale,

veel häbistavam mure ajal
on lasta ülistusekajal
nüüd armulaule kõlada...

Niihästi vaiksesse kui ka tormilisse armastusse, mis alles hiljuti oli kirjanikel tähtsaks, kui mitte esmajärguliseks teemaks, suhtuti nüüd pilkavalt. Demokraatlik noorsugu, kes oli maitse küsimuses ja hinnangu andmises tooniandjaks ja tundis end sel alal õigusega olukorra peremehena, nägi igasuguses oma tunnete imetlemises põlgusväärset härraste meelelahutust.

Isikliku ja ühiskondliku teadvuse arenemisel oli selline karmus tarvilik ja loomulik vastava meeleolu loomiseks ja vaid mööduva momendina. Ta aitas näha «isiklike ja eraküsimuste» kitsa ringi taga laiahaardelist, rusuvat rahva muret ning minna hambaid kokku surudes nende juurest, kes «juubeldasid, tühiselt lobisesid ja kelle käed olid määratud verrega», revolutsiooni leeri. Ta puhastas tunde mõistet ennast sentimentaalsusest ja egoistlikust saastast, mis peitus ilusate sõnade ja romantilise saladuslikkuse katte all. Kuid teoreetilise seisukohana see vaimulaad ei pidanud paika. Selles polnud süüdi ei Dobroljubov, kes ümbritses Katerina hukkamise armastuse oreooliga, ega ka Tšernõševski, kes seadis oma teoses «Mida teha?» «uutele inimestele» eeskujuks Veera Pavlovna mõistusepärase armastuse ja «Daami mustas» kaugeltki mitte mõistusepärase, kuid ängistavalt liigutava ja veetleva kuju. Seda liiki teoreetilised seisukohad ilmusid mõnevõrra hiljem, kui Dobroljubov oli juba hauas, Tšernõševski aga väljasaadetuna Viljuiskis, kuid see-eest haaras see mood endaga kaasa radikaalse ja liberaalse ajakirjanduse laialdased ringkonnad. Selle eksiarvamusega on teatud määral seletatav see, et Puškinit nii hävitavalt maha tehti ja et 60-ndate ja 70-ndate aastate kriitika Lev Tolstoi, Turgenevi, Feti ning osaliselt ka Ostrovski ja Gontšarovi loomingut jahedalt vastu võttis.

Selle kõige tulemuseks oli hämmastav, kuid ka paratamatu vastuolu. Eks võtnud ju Mussorgski ise, kes oli teinud oma «Godunovi» esimese variandi ilma Marinata ja purskkaevu juures toimuva armastusstseenita, «Hovansštšinasse» sisse Marfa armastuse, sest vürstide Hovanskite vandenõu oleks sellest traagilisest armastusest tuleneva võimsa kontrastita saanud vaesem ja kahvatum. Ja ka Borodin, kes oli kunagi kirjutanud, et armastuse teemal ei tasu romansse luua, sest neid on niigi küllalt, pühendas ju hiljem «Igori» ühe poeetilise lehekülje Kontšakovna ja Vladimir Igorevitsi nooruslikule, kirglikule armastusele.

Kuid see teoreetiline seisukoht, mida praktika pidevalt kummutas, jätkas ka edaspidi võimutsemist mõistuse üle, viies selleni, et vaated muutusid piiratuiks ja hakati tegema ebaõigeid järeldusi. Selle eelarvamuse tõttu sai Tšaikovski looming Stassovi ja tema sõprade silmis banaalsuse ja sentimentaalsuse varjundi. Isegi vaimustatud hinnangutes «Romeo» või «Francesca» kohta ei tabanud Stassov peamist: seda armastuse teema traagilist pööret ja seda õrnuse ja ähvarduse ning isiksuse kõigi väärtuslike omaduste õitsengu ja surmaohu tormilist vastandamist, mis omistavad sellele teemale Tšaikovski muusikas omapärase heroilisuse, viies teda isiklike ja erandlike küsimuste juurest kaugele, avarasse üldinimlike küsimuste valdkonda.

Nii juhtus, et tulihingeline ja julge realismi ja rahvalikkuse propageerija ei näinud selle helilooja tõelist tähtsust, kelle loomingus just realism ja rahvalikkus väljendusid hämmastamapanevalt sügavalt. Kirglik ühekülgsus, mis oli Stassovile tohutuks jõuks, kui ta ründas kunstis kõike, mis oli iganenud ja reaktsiooniline, muutus nõrkuseks kunstilise nähtuse hindamisel, mis oma olemuselt oli «Võimsa Rühmaga» kahtlemata suguluses, kuid erines põhjalikult teemadelt ja väljendusvahenditelt.

V peatükk

Surmast tugevam

Juba mitu sajandit on nii jutustus Romeost ja Juliast kui ka lühike, kuid äärmiselt reljeefne episood Francescast ja Paolost «Jumalikust komöödiast» olnud inimestele ülimaks näiteks maisest, lihalikust ja samaaegselt hingestatud, kaunist armastusest. Nii nagu vananeva Shakespeare'i poolt kunagi jutustatud tark muinasjutt ookeani kadunud imepärasest saarest ja selle asukaist Prosperost, Mirandast, Arielist ja Calibanist, on ka nemad elu andnud sadadele maalikunsti-, graafika- ja skulptuuriteostele. Eelkõige aga andsid nad elu helitöödele. Ainuüksi «Francesca» süžeele on kirjutatud ligikaudu kakskümmend viis ooperit. See elustav vool ei raage ka meie päevil. Selline tohutu inspiratsioonivõime annab kahtlemata tunnistust sellest, et siin on puudutatud püsiva väärtusega küsimusi.

Kunstnikud jutustavad meile siin kujundite võimukas keeles sündmusest, mida Friedrich Engels nimetas «suurimaks kõlbeliseks progressiks», mida inimkond on saavutanud aastatuhandete jooksul, nad jutustavad meile kaasaegse individuaalse armastuse sünnist.

Itaalia renessansi varajasel koidikul asendusid ristiusu legendid märtritest ja imedest, karmidest erakutest, kes loobusid armastusest ja selle kiusatustest, ning neidudest, kes tõid oma nooruse ja ilu ohvriks taevasele peigmehele, legendidega imeväärselt helgest maisest armastusest ja legendidega esimestest märtritest uuel vaatekohalt. Just sellisteks legendideks said Dante poolt ülistatud ja taga nutatud Rimini hertsogi abikaasa Francesca armastus ja hukkumine ning lõpmata liigutav lugu Verona neiust ja noormehest, kes oma armastuse nimel rikkusid perekondlike traditsioone, millest üleastumist karistati veriselt, ja surid oma õnne künnisel. See märterlik karakter mitte üksnes võimaldas Francescast ja Juliast loodud legendidel teravalt esile kerkida mehe ja naise suhete labase mõistmise taustal ning andis kogu kokkupõrkele tohutult traagilise tähenduse, vaid muutis armastajate kujud tulevaste põlvkondade silmis haruldaselt kütkestavaks. Sest, nagu ütles Lenin, «... töötajate ja ekspluateeritavate hulgad... tunnevad tagakiusatavatele alati instinktiivselt kaasa»¹.

Nende kujude veetlevus ei vähenenud seetõttu, et neid hingestav idee oli ääretult avar. Shakespeare'i «Romeos ja Julias» toimub vihane võitlus mitte üksnes vaenulike feodaalsete sugukondade vahel ja feodaalsete tülide üle ei võidutse üksnes riikluse ja korra uus, kitsalt praktiline vaatekoht. Siin põrkuvad kokku kaks tunde- ja mõtte-laadi. Ühel pool on vanake Capuletti, tema abikaasa sinjoora Capuletti ja lõpuks lõbus ja jultunud Amm, kes kõik tuginevad kindlalt möödunud aegade järeleproovitud elukogemustele. Teisel pool aga noor armastajapaar ja eraklik filosoof paater Lorenzo, kelle preestrikuue all peitub hea süda ja sõltumatu mõttelaad.

Kellel on õigus? Kui auväärne Capuletti vihastub tütre peale, kes kangekaelselt ütleb ära ilusast mehest, kelle isa on talle välja valinud, pole see lihtsalt äkilisest iseloomust

¹ V. I. Lenin. Teosed, 36. kd., lk. 203—204. Rahvahulkade organiseerimine saksa katoliiklaste poolt. Esmakordselt avaldatud «Pravdas» 26. mail 1913.

ega tühisest põikpäisusest. Krahv Paris on ju noor, rikas, ilus ja armastusväärne. Mida on Julia veel tarvis, et olla õnnelik? Isegi Amm, kes armastab kogu südamest oma kasvandikku, arvab siiralt, et Paris võib talle täielikult Romeod asendada. Suurte elukogemustega Amme arvates on see pulmaöö, mida Julia Romeoga veetis, vaid andestatavaks tütarlapselikuks «patuks», mille uus abielu katab. Ent Julia ei patustanud. Ta armastab Romeod ja ainult teda. Ta armastab nii tugevasti ja nii sügavalt, et selles armastuses kasvab ja tuleb esile kõik see, mis Julias peitub head — mõistus, kindlameelsus, tahe, piiritu truudus, õrnus, neiupõlve kogu sisemine ilu ja üllameelsus. Loobumine sellest armastusest tähendaks loobumist enesest. Capuletti ja Amm poleks võinud sellest aru saada ka siis, kui nad seda oleksid tahtnud.

Seda ei võinud mõista ka Francesca isa, kes ei andnud oma tütart Paolole, keda Francesca armastab, vaid andis ta kavalusega Paolo valitsejast vennale. «Harjub ära — hakkab armastama.» Kuid ei hakanud armastama ega harjunud...

Võitluses, takistuste ületamises, isegi kibedas paratamatuses mitte säästa oma elu, tunded ei nõrgene, vaid tugevnevad, arenevad sellised iseloomujooned, tulevad päevalgele niisugused väärtuslikud hingeomadused, millest armastajail endil poleks muidugi kunagi aimu olnud ja poleks vist aimu olnud iialgi, kui elu oleks laotanud nende ette sileda tee rahulikule perekonnaõnnele... Sellepärast seabki Shakespeare'i draamaatilises muinasjutus tark Prospero suuri takistusi Miranda ja Fernando armastuse ette. Ta teab, et ilma «tormita», ilma raskuste ületamiseta ei saa küpseks ega kanna vilja tunded, et ilma sõprusest-armastusest tuleneva kaastunde ja osavõtlikkusest varisevad armunud oleku roosad õielehekesed maha, jättes kuiva ja kõvasse õietuppe viljatu õie.

Tšaikovski sümfoonilised poeemid ei jutusta hoopiski ümber nende aluseks võetud kirjanduslike teoste sisu. Nendes pole Julia Amme, vanakesi Capulettisid ega Francesca jutustuse olulisi üksikasju. Veelgi enam, Tšaikovski ei seadnud enesele eesmärgiks kajastada muusikas tema poolt välja valitud kolme süžee itaalia rahvuslikku koloorti. Jäädes ustavaks oma loomingulisele laadile, mis on pöördunud rohkem sisemaailma kui karakterse väliskülje poole, üldistab helilooja värviküllast ja elulistelt

detailidelt rikast teemat, tungib geniaalselt selle olemusse.

Shakespeare'i ja Dante teoste ääretust galeriist eraldab ta kaks põhilist kujundit: hingelise õitsengu ja kasvu kujundi, nagu seda haruldaselt tabavalt määratles Stassov, ning rõhumise, ähvarduse ja hävitamise kujundi. Esimene on tulvil soojust. Ta kasvab välja hingeelu kõige sügavamatest soppidest ja on erakordselt originaalne. Oma leebe humaansuse, tagasihoidliku ja helge erutatusega, omapäraselt «kõneleva» intonatsiooniga on ta lähedane mõtisklevale lüürilisele vene rahvalaulule. Siin saavutab Tšaikovski inspiratsiooni haripunkti. «Armastusteemat avamängust «Romeo»,» ütles Rimski-Korsakov 1892. aastal ühele oma lähedastest inimestest, «on väga raske läbi töötada, nagu üldse kõiki tõeliselt pikki ja oma iseloomult kinnisi meloodiaid, kuid see-eest kui palju ta pakub vaimustust! Milline sõnulseletamatu ilu, milline lõõmav kirglikkus, see on üks paremaid teemasid kogu vene muusikas!» Veelgi lähedasem vene lüürilisele laulule on Francesca jutustuse siiras meloodia. Kõigest hoovab siin sügavat, kuid vaikset nukrust, kõik on läbi imbunud piinavalt magusast mälestusest:

See suurim kurbus, kui kesk murepäevi
sa oma jäävalt kadund õnne meenutad...

Teine iseloom on ähvarduse ja hukkumise kujunditel, milledes Tšaikovski on kehastanud oma arusaamist vanast maailmast, mis on vaenulik mõistusele ja vabale, aheldamatule tunde. Need kujundid pole mitte ainult värvigult ärevad, vastikustunnet tekitavad ja õudsed, nagu me tänapäeval neid tajume. Nad on sõna tõsisel mõttes *ebainimlikud*. Helilooja aistinguis on nad nähtavasti sarnanenud kurjade, purustavate loodusjõudude — tormi, tuulispera ja äikese — kujunditega, mille ees Tšaikovski oma elu lõpuni tahtmatult hirmu tundis. Sellepärast võiski Stassov nimetada vastavaid episoodide Tšaikovski programmistest teostes «suurepärast edasiantud looduspiltideks». Kuid siin peituski saatuslik eksitus. Poeetilised meeleolud või armastus ei olnud Tšaikovskil mässava looduse piltidega lihtsalt naabruses. Üldreeglina toimus neil mässava looduse piltidega katastroofiline kokkupõrge ja see kokkupõrge moodustab helilooja ideeliste, psühholoogi-

liste ja muusikaliste kavatsuste põhiolemuse. Selles kontrastis ja kokkupõrkes tuleb ilmsiks armastuse muusikalise kujundi ääretu veetlevus, avaneb tema mitteargipäevane, heroiliselt ülev iseloom. Siin peitub see süžeealise arengu dünaamiline jõud, mis võimaldas Tšaikovskil sümfoonilise poeemi üles ehitada mitte muusikalise pildina, vaid tugeva intriigi, hoogsa tegevustiku ja traagilise lõpplahendusega ehtsa instrumentaaldraamana.

Stasov ja ta sõbrad, kes ei näinud «Romeos», «Tormis» ja «Francescas» dramaatilist elementi ja hindasid neis kõrgelt vaid neile kõige lähedasemaid piltlikke momente, ei suhtunud loomulikult ka Tšaikovski järgnevatesse küpsetesse sümfooniatesse väärilise tähelepanuga. Tee nende juurde läks järjekindlalt tema kirjanduslikele süžeedele loodud instrumentaaldraamade kaudu, kuid Neljandas, Viies ja Kuues sümfoonias polnud otsest illustratiivsust üldse, dramaatiline konflikt aga oli muutunud palju keerukamaks.

Tšaikovski varasemate ooperite muusika on tihedalt seotud tema samal ajal kirjutatud sümfooniliste teostega. «Opritsnikus» kõlavad 1868. aastal kirjutatud, kuid autori poolt hiljem hävitatud sümfoonilise poeemi «Faatum»¹ meloodiad. Marssi «Undinest» on kasutatud Teises sümfoonias. Kuid need seosed on veelgi sügavamad. Juba asjaolu, et ooperite ja orkestriteoste muusikalist materjali oli võimalik vahetada, osutab nende sisemisele sarnasusele.

Tšaikovski ooperid on «sümfoonilised», kuulajate muljed määrab tihti orkestri osa, mis loob poeetilise muusikalise õhkkonna, mis avab tegelaste mõtete ja tunnete maailma, nagu see oli juba «Ivan Sussaninis». See-eest Tšaikovski sümfoonilised teosed aga on «ooperlikud». Nagu ooperites, nii elab kuulaja ka nendes sügavalt kaasa tegelaste saatusele, kuulab tähelepanelikult soleeriva oboe või klarneti salapärase jutustust, muutub ärevaks, kui viiulitelt kostavad põrgulikku tuulekeerist meenutavad helid, vaskpillidelt kõlavad ähvardavad fraasid või suurelt trummi rütmilised löögid, mis kuulutavad, et «küsimus elu kohta on lõpetatud, pole vaja enam laule ega pisaraid».

See pole mitte üksnes kunstilise stiili sugulus, vaid heli-

¹ Taastatud pärast helilooja surma üksikute muusikariistade partiide järgi, mis olid säilinud.

looja terve mõtete- ja tunneteringi ühtsus. Nii tema programmilistest teostest orkestrile kui ka ooperitest hoo-
vab meile vastu inimlikkuse, humanismi hõngu. Need on poeemid armastusest ja kannatusest, kirglikust tundest, mille kiirte all maailm muutub helgemaks ja kaunimaks, need on poeemid hukkumisest, mis varitseb noori armastajaid. Sünge feodaalne ja pärisorjuslik riik, olgu see siis Kabanihha ja vürst Žemtšuznõi umbne maailm või Montecchi ja Capuletti mõttetult karmi sugukondliku vaenu õhkkond, Vojevoodi metsik omavoli või keskaegne valevagadus, mis mõistis kauneima kõigist naistest — Francesca da Rimini — igavesti piinu kannatama, — see kõik on kannatuse ja surma allikas.

Õõ on lõppemas. Sinitaevas ei laula enam ööbik, vaid lõoke — hommikukuulutaja. Kõige inimlikum õigus — õigus õnnele, ilule, rõõmule — teatab endast tuhandehäälse koorina, mida minevikujõud ei suuda summutada. Uhke inimtunne särab, pimestades pimeduseriigi öökullide ja kassikakkude silmi. *Armastus on surmast tugevam.*

VI peatükk

Valgus ja varjud

Mida kujutas endast Pjotr Iljitši sisemaailm Moskva-perioodil? Kahtlemata oli ta väsimatu töömees, omakasu-püüdmatult andunud oma kunstile. Käheteistkümne aasta jooksul kirjutas Tšaikovski ei rohkem ega vähem kui kakskümmend üks suuremõõtmelist teost: viis ooperit, muusika balletile, muusika «Lumivalgekesele», kantaadi, neli sümfooniat, neli sümfoonilist poeemi, klaverikontserdi, variatsioonid tšellole ning kolm keelpillikvartetti. Arvestamata koore, romansse, klaveripalu, miniatuurseid orkestri- ja viiulipalu, igasuguseid seadeid jne. Samuti arvestamata õpikuid, kriitilisi artikleid ja tõlkeid. Kõige selle juures tegeleb ta väsitava pedagoogilise tööga, võtab osa selle ametiga kaasnevaist istungeist, on Muinasvene Kunsti Ühingu liige¹ jne.

Võiks kergesti ette kujutada, et ta oli sünge erak, ini-

¹ Valiti 22. mail 1874. aastal kui «vene muusika ajaloo tundja» koos V. O. Kljutševskiga.

mestepõlgur, kes vabatahtlikult loobus kõige tavalisematestki elurõõmudest range kunsti heaks. Ei põrmugi. Ta oli seltskonnas peaaegu alati kütkestavalt lõbus, abivalmis ja haruldaselt meeldiva käitumisega, kusjuures tema juures oli säilinud poisikeseliku süütu üleannetuse ja lapseliku uudishimu jooni. Kord tuli tal Suure Teatri juurest ära sõites pähe pöörane mõte paluda teatri ees korda pidavalt sandarmilt, et see hüüaks «kindral Tšaikovski» tõlda, kord tantsis ta raudteevaguni koridoris masurkat, kord improviseeris koos prantsuse helilooja Saint-Saëns'iga terve väikese balleti, mida klaveril saatis N. Rubinstein. Ta oli naeruhimuline nagu koolipoiss, ta võis väsimatult igasuguseid lugusid välja mõtelda. «Ma pole kunagi näinud kedagi, kes oleks osanud nii siiralt ja nakatavalt rõõmustada kui P. I. Tšaikovski,» meenutab tema sõber de Lazari. «Tema rõõmus oli midagi lapselikult armast ja lõpmatult sümpaatset.»

Leebuse ja lapselikkuse, «XVIII sajandi markii», nagu nimetas Tšaikovskit kuulus viiuldaja L. von Auer, elegantse sõbralikkuse taga peitus keerukas ja rikkalik hingeelu. Sellesse maailma polnud sissepääsu kellelegi, isegi kõige lähedasemaile isikuile. Vaevalt küll Tšaikovski ise enesele selgelt aru andis selles maailmas toimuvatest protsessidest, kuid igal juhul oma tähelepanekuid teistega jagada ta ei osanud ega tahtnud. «Olles harjunud juba lapsepõlvest peale keskendumisega,» meenutab Kaškin, «polnud Pjotr Iljitš üldse eriti ekspansiivne; ta oli pigem kinnise iseloomuga, ent tema kinnisus oli häbelikkuse väljendusvormiks. Oma üldist laadi mõtteid ja soove avaldas ta väga vabalt ja meelsasti, kuid ainult vähestel ja väga harva õnnestus tungida tema hingesaladuste sügavustesse, kuhu ta häbelikult peitis oma kallid mõtted ja tunded.» Ühe tema sõbra sõnade järgi hirmutas Tšaikovskit see, et võõrad tema hingeelu mõistavad; igasugune ebasõbralik puudutus kajastus temas äärmiselt valuliselt.

Näib, et Pjotr Iljitšil oli kõige kergem läbi saada inimestega, kes suhtusid temasse sõbralikult, kuid keda ei tarvitsenud kahtlustada, et neil oleks kavatsus puudutada talle kalleid mõtteid ja tundeid.

Selline oli eelkõige Nikolai Dmitrijevitš Kaškin. Pjotr Iljitšist ja teistest Moskva muusikategelastest kirjutatud mälestuste tulevane autor oskas juba siis peenetundeliselt mõista Tšaikovski isiksust ja, mis on kõige tähtsam, see

mõistmine polnud Tšaikovskile koormav. Kaškini pehme iseloom ja tema siiras kiindumus Pjotr Iljitši olid nende kauaaegse südamliku sõpruse tagatiseks. Kohtudes iga päev konservatooriumis, sageli veetes koos sügis- ja talveõhtuid, algul klaveri taga, hiljem aga teelauas, said nad kiiresti sõpradeks, seda enam, et nende muusikaline maitse nii paljuski ühtis, Kaškin aga suhtus Tšaikovski uutesse teostesse peaaegu alati heatahtlikult ja väga tähelepanelikult.

Pigem heaks tuttavaks kui sõbraks oli Tšaikovskile P. Jürgenson, kes samuti võttis alati osa konservatooriumi professorite õhtustest kokkutulekutest. Ta oli heasüdamlik naljahammas, väga taibukas ja praktiline noodikirjastaja, kelle sümpaatia Tšaikovski vastu oli siiras. Mõninga pedantsuse ja kergesti solvumise andestas ta heliloojale seda meelsamini, et Tšaikovski teoste väljaandmine oli kirjastusele suureks tuluaallikaks. Nende suhetele andis sooja tooni see asjaolu, et Pjotr Iljitš hoidis väga kirjastaja väikest tütar, kellele helilooja kirjutas mitte ainult sõbralikke kirju, vaid ka naljatlevaid värsse. Üldse armastas ta lapsi väga.

Hoopis teise ringkonda kuulus N. L. Botšetškarov, kes kujutas endast justkui elavat kildu famussovite ja tuguhhovskite Moskvast. Ta oli läbi ja läbi armuleivasööja ja «keelepeksja» tüüp, kes asendas Moskva isandatele ja emandatele linnaajalehte. Pjotr Iljitš kuulas naudinguga tema värviküllast vana-Moskva keelt, tema paeluvaid jutustusi, joobus tema naiivsest eluarmastusest ja enesele märkamatult kiindus temasse üha enam. Peagi hakkas ta vanameest, kellel polnud suurilmalikule välimusele vaatamata mitte mingisuguseid sissetulekuid peale sõbralike annetuste, regulaarselt rahaga toetama.

Kuid see hoolitsus polnud kuigi kerge. Pjotr Iljitši aine-line olukord oli üpris halb. Oma majapidamises ei saanud ta kunagi otsa otsaga kokku. Imekiiresti kulus ära ja sai laiali jagatud mitte üksnes palk, vaid ka võrdlemisi suured summad, mida vahetevahel andsid rikkad metseenid, nagu näiteks Pjotr Iljitši endine õpilane, briljantide kollektsionäär ja asjaarmastaja muusik Vladimir Šilovski. Pjotr Iljitš, kes Moskva-elu esimestel kuudel tundis südametunnistusepiina, kui ei olnud võimalik sõbrale tagastada tähtajal viie- või kümnerublast, mattus üha sügavamalt maks-mata võlgade sohu. 70-ndate aastate teisel poolel moodus-

tasid tema võlad liigkasuvõtjate juures soliidse summa. Sellest hoolimata ei lakanud ta Botšetškarovit toetamast kuni tema surmani. Nagu varemgi, oli Tšaikovski valmis andma viimased kopikad tõelistele või teesklevatele puudustkannatajatele. Kui enam raha polnud, andis ta palujale kiiruga esimese kättejuhtuva hinnalise eseme, kord isegi talle äsja sünnipäevaks kingitud taskukella, nagu meenutab de Lazari.

Selline abivalmidus ja suhtumine võõrasse kannatusse nagu enda omasse või isegi millessegi rohkemasse, millele ta elas kaasa veelgi piinavamalt, pidades seda tõeliselt väljakannatamatuks ja viivitamatult leevendamist vajavaks, oli Tšaikovski hingelaadile väga iseloomulik. Nagu tema üllastel kaasaegsetel — Gleb Uspenskil ja Garšinil, hiljem aga Korolenkol ja Tšehhovil — lakkab tal isiklik headus olemast üksnes koduseks asjaks, omamoodi iseloomujooneks, mis peaaegu alati on meeldiv, vahel aga tuska tekitav; see muutub tal teistesse inimestesse suhtumise printsiibiks, see väljendab fakti, et kuri tegelikkus on talle orgaaniliselt vastuvõetamatu.

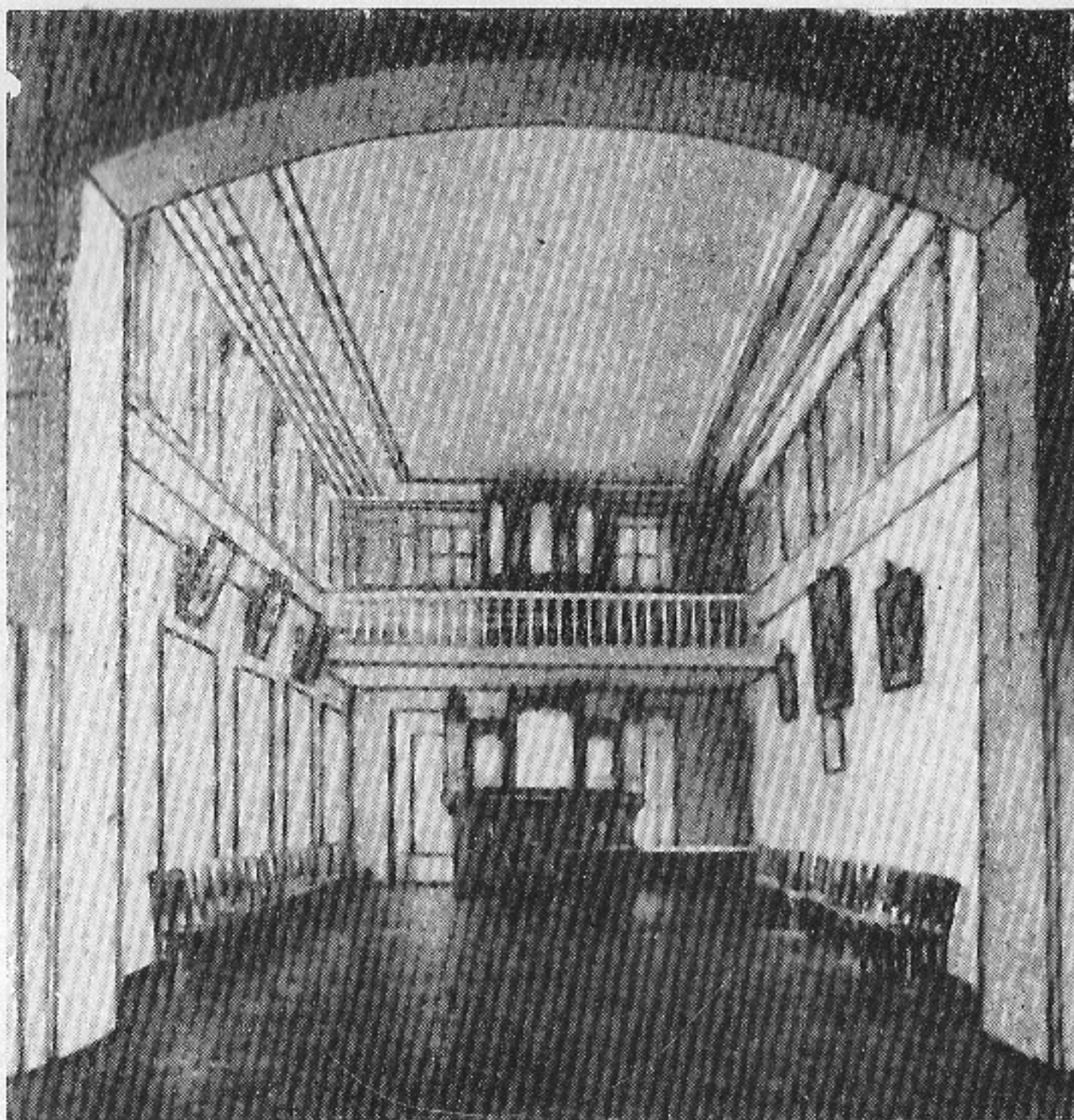
Vajadus hingesoojuse järele, soov armastada, hoolitseda ja aidata kaasnesid iga sammuga tema elus. Eriti märgatavalt tulid need esile suhtumises noorematesse vendadesse. Ta jälgib Anatoli ja Modesti elu kõiki üksikasju, lohutab neid murede puhul, jagab neile elukogemusi, õpetab elutarkust. See sõprus, millesse Pjotr Iljitš pani oma puhtemaliku hellituse ja hoolitsuse, algas juba Peterburis, sel aastal, kui ta astus muusikakooli, kui tulevasel heliloojal lõppes alaliseks muretu ja kerge elu.

Seoses Moskvasse elama asumisega süvenes veelgi armastus vendade vastu, kes õppisid nagu temagi Õigusteaduse Koolis. Teda erutab Tolja ja Modja meeleolu. Privilegeeritud kooli laostavale mõjule vastandab Pjotr Iljitš visalt, kuid ühtlasi väga leebelt ja taktitundeliselt oma ideaali. «Mis puutub sind vaevavasse mõttesse tühisusest ja kasutusest,» kirjutab ta Anatolile 1866. aastal, «siis soovitan sul need rumalad fantaasiad peast välja heita. See ei ole sugugi kaasaegne; meie päevil olid nii sugused enesehaletsemised moes, see oli üldine ajavaim, mis kõneles vaid sellest, et meid kasvatati äärmiselt hoolimatult. Kuueteistaastastel noormeestel ei sobi raisata aega oma tulevase tegevuse peale mõtlemisele ja selle hindamisele. Sa pead ainult püüdma... et sa endaga... rahul



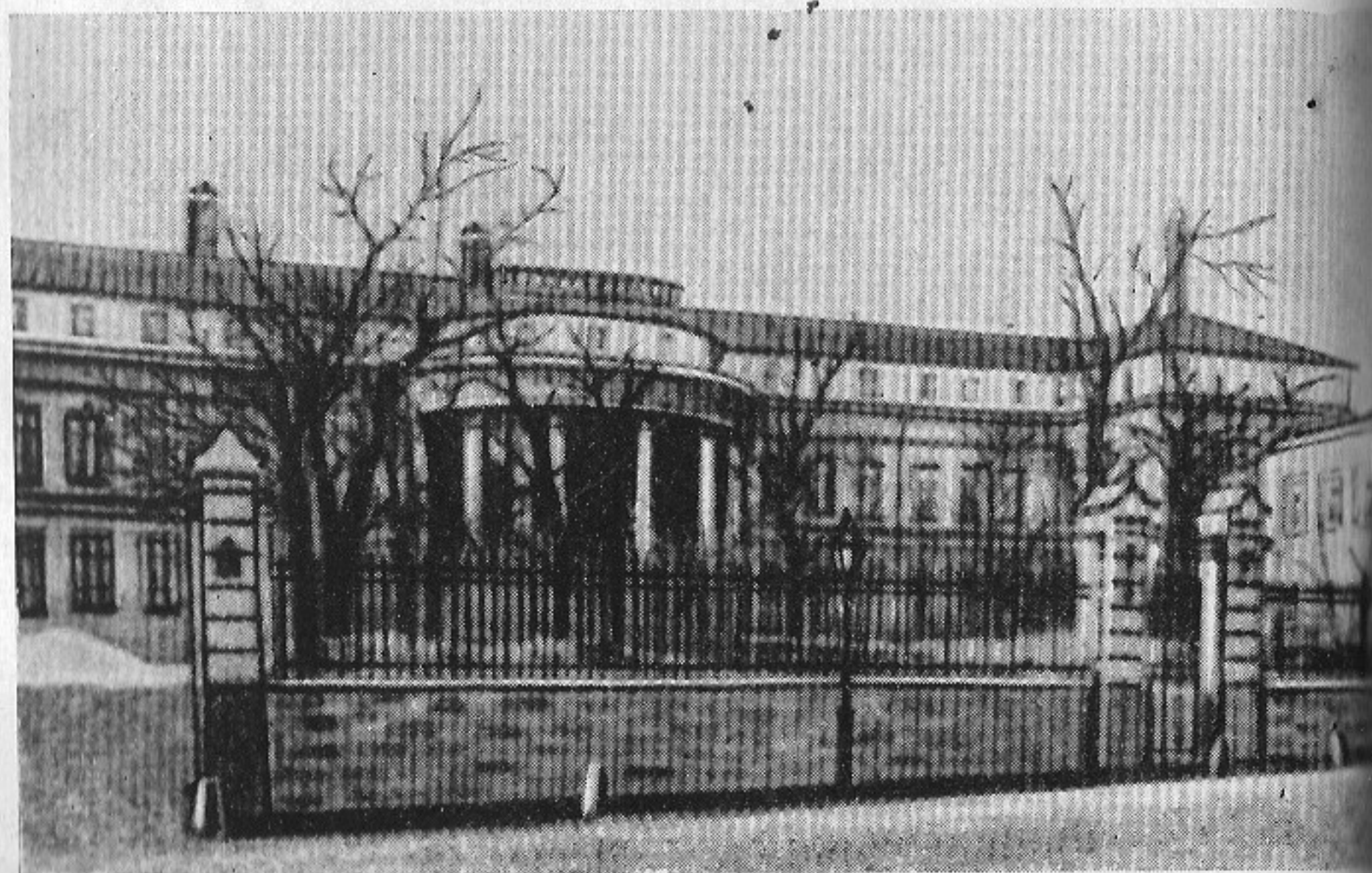
N. Rubinstein.

Foto 70-ndatest aastatest.



Moskva konservatooriumi kontserdisaal enne hoone ümberehitamist.

Moskva konservatooriumi hoone enne ümberehitamist.



oleksid. Selleks aga on tarvis: 1) töötada, töötada ja vältida jõudeolekut, et olla hiljem valmis võitma töörasekusi; 2) väga palju lugeda; 3) olla enese suhtes võimalikult tagasihoidlik, s. o. leides, et sa ei ole rumal, mitte kujutleda selle põhjal, et kõik teised on rumalad ja et mingisugune üleloomulik jõud ei lase rahvahulkadel ära tunda sinu talenti ja vaimuandeid; üldse valmistuda ette selleks, et olla tavaline hea inimene, aga mitte geenius, kelle jaoks pole kirjutatud seadusi; 4) mitte lasta end kaasa kiskuda soovist teistele meeldida ja teisi võluda; suhtlemisel seltsimeestega... ei tohi olla liiga uhke, kuid ei tule ka eriliselt otsida nende sõprust;... 5) ebaõnnestumiste puhul mitte pead kaotada... — see kõik on päris tühine võrreldes sellega, mis on elus ees pärast kooli lõpetamist. Ma sooviksin, et sa oleksid klassis esimene õpilane, kuid kuigi sa oleksid ka viimane, ei vihastaks ma oma südames sinu peale, kui vaid teaksin, et selle põhjuseks pole laiskus;... 6) Kuid peamine, peamine on see, et sa enesest liiga palju ei arvaks ja valmistuksid ette olema tavaline lihtsurelik...» Ta proovib ettevaatlikult, justkui kogemata, sisendada neile tõsiseid huvisid, ta toetab palavalt Modesti, kui see kavatseb valida ebatavalise elutee — saada kurtumma poisikese kasvatajaks, hiljem aga toetab teda esimeste kirjanikukatsetuste puhul. Elades üle suurt muret, jagab ta seda Modestiga: «Ma kinnitan sulle, et hingevaevas on ainukeseks päästjaks töö.»

P. I. Tšaikovski kirjavahetus Anatoli ja Modestiga on väga väärtuslikuks materjaliks helilooja iseloomu tundmaõppimisel. Kuid siinjuures tuleb meenutada ka juurdleva loomusega Kaškini tähelepanekuid: «Pjotr Iljitsi kirjad... väljendavad peaaegu alati teatud hetke meeleolu... Nende ridade kirjutaja oli vahetevahel peaaegu ainsaks tunnistajaks tema elu mõnede sündmuste puhul... Luges praegu Tšaikovski paljusid kirju ja kõrvutades neid mulle teadaolevate faktidega, näen ma eriti selgelt, kui vähe ta tegelikult teatas teistele oma tõelistest huvidest.» Tõepoolest, Moskva-perioodil Tšaikovski ei kirjutanud vendadele muusikast peaaegu midagi, kuigi Anatoli laulis kaunis kenasti ja üksvahe õppis tõsiselt viiulit mängima, Modest aga mängis hästi klaverit. Mitte see ei sidunud Pjotr Iljitsi vendadega; nad asendasid talle perekonda, võimaldasid väljapääsu väljavalamata tunnetele ja, kasutades tema enese väljendust, «soojendasid» teda. Tundub, et

Pjotr Iljitši südamesoojus ja tema headus oleksid võinud täielikult välja areneda perekonnaelus.

Tšaikovski elus oli hetk, mil see võimalus oli lähedal teostumisel. 1868. aastal astus Tšaikovski ellu inimene, kes jättis sinna sügava jälje. «Nägu oli tal inetu: lai nina, huuled veidi liiga paksud, kuid sellele vaatamata tema silmade ilmes, elegantsetes ja graatsilistes liigutustes, käitumises kõigiga, oskuses öelda igaühele midagi meeldivat, lahkelt tervitada ja muus taolises oli nii palju veetlevust, et ta võlus eranditult kõiki.» Nõnda kirjutas Marguerite Joséphine Désirée Artôt'st de Lazari. Artôt' võlu ei olnud väline, see oli pigem tema rikkaliku vaimse andekuse väljenduseks. Kui ta itaalia ooperitrupiga esmakordselt Venemaale sõitis, oli ta umbes kolmekümne kolme aastane. Artôt oli sel ajal oma loomingujõudude tipul. Ta mitte üksnes ei laulnud, vaid elas laval, luues naiselikke kujusid, mis olid tulvil poeesiat. «Ah, Modinka, kui sa vaid teaksid, milline laulja ja näitleja on Artôt,» kirjutas Pjotr Iljitš oma vennale Modestile. «Mitte kunagi pole ükski näitleja mind nii võlunud kui seekord. Kui kahju, et sa ei saa teda kuulda ega näha. Kuidas sa küll vaimustuksid tema žestidest ning tema liigutustest ja pooside graatsiast!»

Esmakordselt esineb Artôt Moskvast 1868. a. kevadel, aga sama aasta lõpul olid nad juba pruut ja peigmees. Pulmad määrati suveks. Trupp lõpetas oma esinemised ja sõitis ära.

«Kui Artôt järgmisel hooajal esmakordselt Suure Teatri laval esines,» kirjutab Kaškin, istusin ma parteris Tšaikovski kõrval, kes oli väga erutatud. Kui näitlejatar tuli lavale, tõstis ta binokli silme ette ja ei võtnud seda ära enne vaatuse lõppu, ent vaevalt võis ta suurt midagi näha, sest tal jooksid binokli alt pisarad, mida ta ei märganud...» Asi oli nimelt selles, et selle aja jooksul, mil Marguerite Artôt Moskvast eemal viibis, oli ta jõudnud saada proua Padilla y Ramoseks, sama trupi ooperibaroni naiseks.

Kas kohutasid teda raskused kooselus geniaalse heliloojaga, kelle töötingimused vastasid nii vähe kuulsa ooperilaulja rändeluviisile? Või tegi lihtsalt totter juhuslikkus armunute kulul karmi nalja? Kes seda teab?

Sellest sündmusest jäi mälestuseks «Romanss» klaverile, mille Tšaikovski kirjutas oma õnnelikel päevil ja mis oli pühendatud Artôt'le. Selle teose väga tundeküllases meloo-

dias, saatepartii rikkalikus, kirglikus koloriidis, lõputak-tide küsivas, peaaegu nukras intonatsioonis elustuvad meie vaimusilmade ees helilooja poolt üleelatud hetked 1868. aasta pimedail novembriõhtuil: etendused Suures Teatris, tormilised ovatsioonid, publiku väljakutsed, graatsilised kummardused — üks neist kõrvale, tema jaoks; väsimus, käte kohtumine, pilkude kohtumine, poolelt sõnalt taibatud mõtted, poolelt ohkelt kuulnud ärevus; tühjad Moskva põiktänavad, härmatanud võimsad, haralised hõbepajud ja pilvede vahelt säravad pakasesed tähed...

See kõik sai muusikaks, sai meloodia kristalliks, mis imepäraselt hakkas helisema N. Rubinsteini käte all, tungis tuhandete kuulajate südamesse. Kuid see oli vaid algus, oli vaid suure, kauakestva tunde pandiks. Tšaikovski ooperites, avamängudes ja sümfooniates esinev armastuse poeetiline võlu ei ole pärit raamatutest ega leegitsevast fantaasiast. See on tuli, mille õnn ja kannatused on hinges lõkkele puhunud.

1869. aastal tabas Pjotr Iljitši veel üks kaotus: ta jäi ilma oma noorpõlvesõbrast Laroche'ist. Selleks ajaks oli Hermann Laroche jõudnud peaaegu täiesti hooletusse jätta oma komponeerimisalased katsetused, millele paljud (sealhulgas ka Balakirev) panid suuri lootusi. Temast sai muusikakriitik — ja seda mitte ilma Tšaikovski mõjuta, kes juba mitme aasta eest oli Laroche'ile soovitanud sel alal oma jõudu proovida.

Laialdased teadmised, kirjanduslik talent ja tihe side Moskva konservatooriumi ringkondadega, kelle kunstialaste ideaalide ja püüdluste väljendajaks ta oli oma tegevuse alguses, andsid Laroche'ile kiiresti Moskva parima kriitiku austava positsiooni.

Näis, et tema suhted Pjotr Iljitšiga olid endiselt väga head. Lugeses lennult teineteise mõtteid, võisid Laroche ja Tšaikovski klaveril vabalt improviseerida neljal käel. Luues oma esimese ooperi peaaegu Laroche'i silmade all, võis Pjotr Iljitš kõhklemata paluda teda harmoniseerida neidude koori «Merel ujub pardike» ja niisamuti kõhklemata asendada Laroche'i suurepärase harmonisatsiooni enda omaga, mis vastas rohkem muusika üldisele iseloomule.

Seda üllatavam aga oli Laroche'i 1869. aasta veebruaris trükitis ilmunud hinnang ooperile «Vojevood». Ta selgitas

lugejatele targalt, teravmeelselt, elegantse hoolimatusega, et Tšaikovskil on vaid piiratud võime kohaneda ooperi-žanri nõuetega ja et tema ooperis, mis on kirjutatud puht-venepärasele süžeele, puudub vene rahvuslik element. Need rasked etteheited, mida seejärel paljud kriitikud paljude aastate jooksul Tšaikovski ooperite aadressil mitmesugustes variantides kordasid, paljastasid tegelikult vaid seda, et need retsensendid said uuest ja keerukast muusikalisest nähtusest vaid piiratult aru. Kuid veelgi halvem oli see, et nii need etteheited kui ka hinnangu külm ja solvav toon rääkisid selle inimese haiglasest hingelisest murdumisest ja algajale heliloojale reeturlikult selja tagant hoobi andnud kriitiku printsiibitusest.

Sellest, kuidas hiljutiste sõprade suhted katkesid, on teada huvitav lugu:

«Kas te saite minu artikli kätte, Pjotr Iljitš?» olevat küsinud Laroche, kohates sõpra konservatooriumis.

«Jah, sain selle kätte, rebisin puruks ja viskasin ahju, nagu seda väärrib teilt saadud kingitus,» vastanud Tšaikovski.¹

Suhted olid katkenud ja need taastati alles kahe aasta pärast. Muidugi mõista polnud suhted siis enam need, mis nad olid varem.

«Kriitikuna on tal palju väärtusi,» kirjutas Tšaikovski mõne aasta pärast. «Esiteks, ta ei ole kitsalt muusik-spetzialist; ta on üldse inimene, kellel on tohutud teadmised. Teiseks, ta kirjutab suurepäraselt.

Kahjuks aga paralüseerib neid kaht tohutut väärtust järgmine puudus. Ta pole järjekindel. Ta räägib sageli isene-esele vastu; ta juhindub oma hinnangute andmisel isiklikest suhetest. Tal pole siirust ja otsekohesust... Ei saa nõuda, et kriitik oleks alati õiglane ja oma hinnangute andmisel üldse ei patustaks. Kuid on tarvis, et ta oleks tõearmastaja ja aus.»

1871. aastal lahkus Laroche Moskvast, et hakata professoriks Peterburi konservatooriumis. Teda paelus grandioosne idee hakata vahekohtunikuks muusikute parteide võitluses ja lepitada balakirevlased nende vastastega. Kuid

¹ I. A. Klimentenko sõnade järgi, kes olevat kuulnud sellest jutuajamisest Tšaikovskilt, oli kõne all Laroche'i artikkel «Glinka ja tema tähtsus muusikaajaloos». Tõepoolest, saata kingituseks hinnang «Vojevoodi» kohta, oleks vaevalt usutav teguviis isegi Laroche'i poolt.

selleks, et seda kangelastegu sooritada või vähemalt proovida sooritada, oli tarvis rohkem autoriteeti ja moraalset jõudu, kui seda oli Laroche'il. Juhtus midagi ootamatut — andekas ja kõneosav kriitik jäi järk-järgult täielikku üksindusse. Ta kaotas teatud määral sisemise seose oma aja suure muusika-alase liikumisega ja kaotas ühiste ideaalide tõttu tervikuks liitunud ringis tarviliku tugipunkti.

Seda, millest Laroche'il tublisti puudu jäi, oli mitte just täiesti õnnestunud ooperi «Vojevood» autoril külluses. Seoses sellega, et Laroche Moskvast lahkus, hakkas Tšaikovski regulaarselt kirjutama ajakirjanduse veergudel ülevaateid Moskva muusikaelust. Nendes artiklites polnud vaba, sundimatut lobisemist muusikalistel teemadel ega asjalikke teatmeid interpretide, teoste ja heliloojate kohta. Odojevski ja Serovi järel saab Tšaikovskist muusikapublitsist, kirglik ja sihiteadlik võitleja.

Pärimuse kohaselt olevat Kartaago halastamatu vaenlane, Rooma patrioot Cato lõpetanud iga oma kõne olene-mata teemast, ühe ja sellesama fraasiga: «Muide, ma arvan, et Kartaago tuleb hävitada.» Niisuguseks «Kartaagoks» oli Moskvast aastail 1860—1870 itaalia ooperi era-teatriettevõtte. Suures Teatris etendati viis, vahel ka kuus korda nädalas hooletult lavastatud ja halvasti kätte õpitud oopereid, mille keelest sajast kuulajast üheksakümmend üheksa ei saanud aru. Glinka geniaalseid teoseid etendati harva ja äärmiselt halvas esituses. Rimski-Korsakovi ja Mussorgski ooperid ilmusid Moskva lavale peaaegu eranditult kümme aastat hiljem, kui nad loodi.

«Mis kaalutlustel toimub meie kunstipöllul kõige hea, kasuliku ja asjaliku süstemaatiline ignoreerimine labase, mõttetu ja kahjuliku arvel?» küsis Tšaikovski ühes oma väljapaistvas artiklis. «Kellele on seda vaja? Kellele tuleb see kasuks?»

Hinnates tõeliselt silmapaistvate interpretide-gastrolöör-ide kunsti, häbimärgistab Tšaikovski vihaselt või halastamatu pilkega suurilma seltskonda, kes lõmitab itaalia kuulsuste ees ega taha kangekaelselt märgata vene heliloojate geniaalseid teoseid. Ta mõjutab kannatlikult ja ettenägelikult avalikku arvamust, õpetab lugejaid teatri-ringkondade ebatavalise virvarri taga nägema omavoli, omakasupüüdlikkust ja mõjukate sfääride enesekindlat kõikvõimsust.¹

¹ Suur Teater allus keiserliku õukonna ministriumile.

Aastast aastasse, ühest teatrihooajast teise, suunab Pjotr Iljitš oma kriitikanooled raugematu energiaga ühte märki. Kord võrdles ta ise tabavalt oma tegevust kriitikuna märkamatu kivi tahuva vihmapiisa sihikindla tööga. Iga reaga võitles ta rahvahulkade muusikalise valgustamise eest, puhtrahvaliku, nagu ta ise seda nimetas, Venemaa Muusikaühingu eest, sügavasisulise ja vormilt kauni kunsti kõrge ideaali eest. Ajalehtede veergudel jätkab Tšaikovski sõda harimatuse ja vaimupimedusega, sõda, mida väsimatult peab Nikolai Rubinstein ümber tihedalt koondunud Moskva konservatooriumi ringkond. Kriitik mõistab täielikult oma kohta selles sõjas: «Ma ei tohi kunagi silmist kaotada osa, mis kuulub minule kui selle ringkonna esindajale, kellel on minu kunsti alal Moskvas ainsana kompetentsuse õigus,» märgib ta ühes oma artiklis ja võrdleb end parlamendisaadikuga, kes väljendab oma valijate arvamust.

Tšaikovskile kui kriitikule olid kindlaks toeks ja ülimaks kunstiliseks ideaaliks Glinka teosed. Ta nägi neis kujundite kirjeldamatut rikkust, tervet galeriid eredalt maalitud muusikalisi karaktereid, süžeelisi situatsioone ja hingelisi olukordi. Teda hämmastas, kuidas Glinkal plastiline meloodia täielikult ühte sulab omapärase harmoonia ilu ja orkestratsiooni selgusega ning teoste äärmine lihtsus suure kunstimeisterlikkusega.

Tões ja õiguses teenib Tšaikovski oma sulega rahvahulkade valgustamise üllast üritust. Sellest hoolimata, et ta tegevus kriitikuna oli surutud ajalehe artikli-ülevaate kitsastesse raamidesse, suudab ta anda oma retsensioonides terve galerii heliloojate ja silmapaistvate interpretide portreesid, luua väärtusliku kogu rutuga kirjutatud, kuid tabavaid ja ilmekaid visandeid, mis pole oma tähtsust kaotanud ka tänapäeval, omal ajal aga õpetasid kümneid tuhandeid lugejaid kunsti armastama ja austama.

Glinka pärandi ja tõelise muusikalise valgustamise nimel mõistis Tšaikovski karmilt hukka Slavjanski koori kontserditegevuse. Rühma Moskva slavofiilide poolt esile tõstetud ja soositud laulja D. A. Agrenev, kes võttis endale kõlava varjunime *Slavjanski*, kuulutas, et tema on avastanud vene rahvalaulu, mis olevat enne teda olnud kuula-jaile ja muusikuile tundmatu. Naiivsed või asjast huvitatud inimesed vastandasid Slavjanski kärarikka eduga toimuvaid esinemisi estraadil, mis olid mõnikord huvitavad

ja õnnestunud, sagedamini aga maitsetud ja avalikult efekti taotlevad, kogu Muusikaühingu tegevusele ja Moskva konservatooriumi vaevarikkale igapäevasele tööle. Ajakirjanduse veergudel kuulutati need etendused tõeliselt venepärasteks ja ehtsalt rahvalikeks, nähtavasti erinevalt Glinka ja Dargomõžski mittevenepärastest ooperitest ning erinevalt Beethoveni ja Schuberti mitterahvalikest teostest.

Tšaikovski mõistis õigesti, et Slavjanski püüdel seada end arenematu maitse järele on jämedalt demagoogiline iseloom. Talle oli vastumeelne võlts ja pealiskaudne kvassipatriotism, mille lipu all esines «vene laulu apostel», kes muuseas tegutses oma kooriga 1905. aastani ja muutis oma kontserdid täiesti seaduspäraselt «jumaldatud monarhiale» pühendatud truualamlike tunnete demonstratsiooniks.

Nendes ringkondades, mida Tšaikovski kui muusikalist pimeduseriiki hukka mõistis, kutsusid tema julged ja energilised artiklid esile lausa tormi. 1875. aasta lõpuks omandavad kallaletungid Pjotr Iljitšile tõelise tagakiusamise iseloomu. Moskva slavofiilse ajalehe «Sovremennõje Izvestija» ja Peterburi mõõdukalt liberaalse «Golosi» veergudel tungiti heliloojale kõige jultunumalt kallale. Kui see poleemika, mis läks muusika alalt üle puhtisiklikule pinnale, saavutas haripunkti, lõpetas Tšaikovski vaidluse. Tema viimane artikkel, alapealkirjaga «Pealahing minu ajalehe-vaenlastega», ilmus 10. detsembril, kaks nädalat hiljem aga kirjutas järjekordsele muusikalise kroonika «joonealusele» alla juba teine kriitik. «Ma loobusin följetonide kirjutamisest järsult,» loemõ Modestile saadetud kirjast. Tšaikovskit kui muusikakriitikut enam ei eksisteerinud.

Pjotr Iljitši viieaastase retsensenditegevuse jooksul väljendus ilmekalt tema «isiksuse aluseks olev mehine energia». Ent lõpuks andis end tunda temale omane tundlikkus: 1875. aasta detsembris sõitis ta raske närvivapustuse tõttu välismaale, et mõneks nädalakski muuta seda olukorda, mis oli saanud talle talumatuks.

Kuid vili, mille jättis tema tegutsemine kriitikuna, oli püsivam, kui see võis näida. Kui mõne aasta pärast itaalia ooperi era-teatritettevõtte Suures Teatris likvideeriti ja kui Muusikaühingu Moskva osakond ja Moskva konservatoorium said enesele lõplikult kindla positsiooni, nii et estraadikoori konkurents neid enam ei erutanud, siis oli

selles suuri teeneid muusikakriitikute Odojevski, Laroche'i, Kaškini ning võib-olla esmajoones Pjotr Iljitš Tšaikovski ennastsalgaval tegevusel.

See ajajärk Pjotr Iljitši elus tõi talle tormilist erutust, suurt rõõmu ja suuri kannatusi. See oli raske külvi ja raske, kuid rikkaliku lõikuse ajajärk. Sellele tagasi vaadates oleks ta võinud arvatavasti väljendada seda keerukat tunnet sõnadega, mida leiame ühest tema kirjast: «Elul on ainult siis võlu, kui ta koosneb rõõmu ja mure vaheldumistest, hea ja kurja võitlusest, valgusest ja varjust, ühesõnaga — mitmekesisusest ühtsuses... Elagem siis maa peal, kuni on elupäevi!»

VII peatükk

Romantikud ja realistid

Kõik või peaaegu kõik 20-ndate ja 70-ndate aastate vahemikul oma loomingulist teekonda alustanud vene kunstitegelased on läbinud oma nooruses romantismi faasi. Kuid igaüks neist on läbinud selle omamoodi. Puškin, Lermontov, Nekrassov, Dostojevski, Glinka ja Dargomõžski andsid iga kord uue lahendusvariandi, ülesannet ennast muutmata. Kerkis esile uus põlvkond ja lahendas selle uut moodi.

Romantismi poolt kunsti toodud uus sisu ja kunsti olemuse enese uut moodi mõistmine olid nähtavasti nii mitmekülgsed ja viljakad, et neid jätkus külluses mitmele teineteist asendanud kunsti arenguetaapile. Tohtud ajaloolised kogemused, mis rikastasid inimkonda XVIII ja XIX sajandi piiril, tegid maailmapildi, mida eesrindlikud inimesed alles hiljuti olid ette kujutanud geomeetrilise joonistuse lihtsas ja lohutavalt piltlikus vormis, äärmiselt keerukaks. Uue sajandi esimestel aastakümnetel kunsti alal tehtud avastused võrduvad Kolumbuse, Vasco da Gama ja Semjon Dežnjovi kangelaadega: hämmastunud vaataja pilgu ette kerkisid tol ajal veel ebamäärasuse uttu mähitud ajaloo, rahvaloomingu ja rahvusliku kultuuri tundmatud mandrid ja ookeanid, avanesid hingeelu sügavused. Üldine ja loogiliselt põhjendatu asendusid kunstnike loomingus erilise, individuaalse ja isegi erakordse ja eba-

selgega. Üldkohustuslikud reeglid ja eeskujud kaotasid oma tähtsuse, domineeris subjektiivsus, mis ulatus kohati kuni kunstialase vägivallani.

Seda uut kunstilist keelt kõnelesid kõige erinevamatesse ja isegi teineteisele vaenulikesse vooludesse kuuluvad kunstnikud ning erinevate ühiskondlike rühmituste esindajad. Romantismi epohhi poolt esile toodud ideed ja vormid arenesid edasi, neid töötati ümber ja nad muutusid tundmatuseni ning jätkasid eksisteerimist ka siis, kui neid sünnitanud epohh kadus minevikku. Kiiresti väljakujunevate romantismi stampide ületamise ja romantismi eluliste aluste viljaka omandamise ja arendamise pinnal kasvasid üles uue, realistliku kunsti suurkujud.

See keerukas ja kaasakiskuv protsess puudutas tugevasti kunstilist keskkonda, milles arenes välja Tšaikovski anne. Kirjanikud ja kunstnikud, muusikud-interpreedid ja heliloojad — kõik ammutasid omal ajal jõudu romantilise kunsti rikkalikust allikast ja kõik nad jõudsid uute, kõrgemate ülesannete juurde. Seepärast on väga õpetlik vaadelda Tšaikovski sõprussidemeid ning välja selgitada, mida andsid Pjotr Iljitšile sõbrad ja mida tema omakorda andis selles suhtlemises oma sõpradele.

Tema tohutust tutvusringkonnast me võime siin kasutada väheseid. Jätame kõrvale andekad poeedid A. N. Pleštšjevi ja J. P. Polonski, kellega kokkupuutumistest teame kahjuks väga vähe, ning kirjavahetuse I. S. Turgeneviga, millest me ei tea midagi peale selle, mida Turgenev ise sellest mainib. Jätame kõrvale ka väljapaistva näitleja Prov Sadovski südamliku suhtumise nooresse heliloojasse. Toome esile vaid kolm-neli Tšaikovski kõige sisukamat sõprussidet kunstiinimestega.

Sergei Aleksandrovitš Ratšinski ei ärata tavaliselt Tšaikovski loomingu uurijate tähelepanu. See Moskva ülikooli botaanika professor ja pärastine Smolenski kubermangu Tatevo külakooli asutaja ja õpetaja on jätnud teaduse ajalukku tähelepanuväärse jälje kui üks vene darvinismi rajajaid.¹ Ent tasub meenutada, et ta oli ka andekate artik-

¹ Peale suurepärase populaarsete artiklite kirjutamise tõlkis ta esimesena vene keelde Darwini klassikalise teose «Liikide tekkimisest» (1864. a.). Hiljem, selline on saatuse iroonia, sattus silmapaistev darvinist omamoodi «religioosse narodnikluse» sõiduvette ja temast sai üks kirikliku külakooli asutajaid ja teoreetikuid. See kool tegi rahvaharidusele tohutut kahju.

lite autor kirjanduse, maalikunsti ja muusika vallast ning «Russki Vestniku» üks juhtijaist, enne seda kui ajakiri võttis 60-ndate aastate algul reaktioonilise suuna. Ratšinski — välimuselt kõhetu ja elegantne, sujuvate liigutuste ja maheda häälega — oli suurepärane vestluskaaslane ja oskas kaasakiskuvalt jutustada. Tema kodukoha Smolenskimaal muinasjutud ja laulud, mälestused sõbralistest kohtumistest Lisztiga ja Lassalle'iga, tähelepanekud Moskva ümbruse loodusest, eredad muljed Itaalia-reisilt, filosoofilised mõtisklused ja kunstiküsimused — kõik see moodustas tema elavate, hingestatunud jutustuste sisu. Ratšinski korteris Moskvas Malaja Dmitrovka tänavas¹, mida Pjotr Iljitš 60-ndate aastate lõpul külastas, võis kuulda organismide igavesest võitlusest nii omavahel kui ka eluta looduse tingimustega, võis kuulda sellest, nagu filosoof kujukalt väljendas, et «see hävitamise ja taassündide progressiivne mäng» põhjustab «orgaanilise elu range kooskõla maakeral ja viib majesteetliku aeglusega ühe epohhi korra juurest järgmise epohhi kõrgema, keerukama korra juurde». Vaevalt oli Tšaikovski enne seda kusagil kohanud nii avarat ja poeetilist vaadet eluprotsessile, üldisele mõttele, et üksikud individid hukuvad ja sellest hukkumisest tekib üldise, sünnialge triumf, ning nii küpset veendumust maailma arenemise ülevas progressiivsuses. Veelgi viljakamad olid vestlused kunstist. Ratšinski, kes ise oli luuletaja ja proosakirjanik «väheste jaoks»², oli peamiselt saksa romantilise kunsti tundja ja hindaja. Ta jälgis huvi ja sümpaatiatundega uute voolude tekkimist romantismi põues, või, nagu ta seda ise väljendas, «romantismi muutumist realismiks ja rahvalikkuseks». Tähelepanu väärib Kaškini viide sellele, et Ratšinski kunstiline ja kirjanduslik maitse sümpatiseeris Pjotr Iljitšile väga. Tõepoolest, aastad, mil Tšaikovski sõbrustas Ratšinskiga, langevad helilooja ooperiloomingus ühte romantilise ajajärguga. Kuid mõlemad süžeed, mida Ratšinski Pjotr Iljitšile soovitas, — «Mandragora» ja «Raimundus Lulus» — jäid muusikas kehastamata, kuigi esimene neist sobis Tšaikovski toleaeegsele maitsele vähemalt niisama

¹ Praegune Tšehhovi tänav.

² Tema brošüür «Kolm teisipäeva», mida kaunistasid Chopinilt pärinev muusikaline epigraaf ja arvatavasti tema enese illustratsioonid, ilmus 1867. aastal kuues eksemplaris.

hästi kui «Undine», teine aga pakkus palju efektseid ja üllatavaid stseene Meyerbeeri stiilis. Kuid Tšaikovski muusikalises pärandis ei saanud Ratšinski nimi seotuks mitte ooperiga. «See on patent surematusele!» hüüdis Ratšinski vaimustusega, kui ta kuulis, et Esimene kvartett oli pühendatud temale. Paraku osutus vanamoeline armastusväärus halvaks prohvetlikkuseks: kvartett on võitnud repertuaaris enesele püsiva koha, ent kuulajad ei tuleta meelde seda, kellele see on pühendatud. Ja võib-olla asjata. Ratšinski osatähtsus Tšaikovski vaimses arenemises on nähtavasti suur. «Te küsite,» kirjutas Pjotr Iljitš Ratšinskile 1881. aastal, «kas ma Teid meenutan? Ma mitte ainult ei meenuta, vaid sageli ka mõtlen Teile, tuletan meelde, kuidas Te mitmel viisil minu helitöid heaks kiitsite, kuidas see mind julgustas ja lohutas tol ajal, kui see oli mulle väga haruldaseks nähtuseks; armastan meenutada meeldivaid õhtuid, mis ma Teile mugavas korteris Dmitrovkal mööda saatsin, sageli mõtlen Teile kummalisele saatusele, mis viis Teid nii ootamatult ülikoolikateedrist külakooliõpetaja ametisse — ühesõnaga, Teile armas, helge kuju elab minu südames edasi ja ta ei kustu minu mälestustes kunagi.»

A. N. Ostrovski välimus on Ratšinski haprast elegantsist niisama kaugel, nagu suure dramaturgi sisemaailm Tatevo eraku eksalteeritud mõtete ja poeetiliste tunnete maailmast.

Mõiste «romantism» ise ei seostu kuidagi selle mahlaka ja jämedalt proosalise olustikulise materjaliga ning podhaljuzinite, balzaminovite ja murzavetskite tunnete ja mõtetega, mida «Zamoskvoretsje Kolumbus» heldel käel kirjandusse tõi. Kuid see pole kogu tõde Ostrovskist. Nagu Balzac ja Gogol, nagu Puškin ja Dickens, kõrgub ka tema kahe kunstilise epohhi piiril. Tema teadvusse tungisid sügavalt need ideed ja mõisted, mis olid sündinud romantilise kunsti rüpes; eriti kujukalt tulevad nad esile «Lumi-valgekeses», «Vojevoodis» ja ajaloolistes kroonikates. Samal ajal võidutsevad tema loomingu hiiglaslik kaine ja selge analüüsivõime, ääretu läbinägelikkus ja oskus — mis romantikutel nii väga puudu jäi — näha üksikasjades tervikut ja üksikisikul keskkonna püsivust, ühesõnaga kõik see, mida tõi inimkonnale uus, realismi epohh.

Kaupmeeste elu-olu ja koloriitne, oma laadilt musi-

kaalne Kadaševi ja Ordõnka¹ kõnepruuk ei pakkunud Tšaikovskile nähtavasti erilist huvi. Kuid Ostrovski loomingu oli teine külg, mida võimas olustikukirjeldus ja otseselt paljastamist nõudvad küsimused sageli varju on jätnud, kuid mis sellest hoolimata on väga ilmekas ja kütkestav. Ostrovski teater — see on terve galerii unustamatult liigutavaid ja masendavalt tõepäraseid naisekujusid. Kui sooja tähelepanuga jälgib dramaturg oma komöödiates noori, kelleks on tavaliselt tugeva iseloomuga ja puhta hingega neiu ning heasüdamlik, lihtsameelne noormees, keda armastus on lahti rebinud temale omasest saatusele alistumise olukorrast selleks, et ta lõpuks hakkaks mässama ebaõigluse vastu ja võidaks kätte oma õnne. Millise traagilise pöörde võttis analoogiline teema tema draamades, kui sügava kaastunde kutsus esile elu poolt murtud «kasvandike», «vaeste pruutide» ja «kaasavaratute» saatus! Tšaikovski, kes lõi «Opritšnikus» Nataša ja Andrei muusikalised portreed (pärastpoole aga Oksana ja Vakula, Odette'i ja Siegfriedi, Tatjana ja Onegini, Liisa ja Hermanni portreed) pidi siin tundma midagi väga lähedast.

Arvestada tuleb veel üht asjaolu — dramaturgi mõtteid rahvalähedasest kunstist.

«Olustikuline repertuaar,» loeme me hulk aastaid hiljem koostatud, kuid juba siis, 60-ndate ja 70-ndate aastate lõpul läbimõeldud (ja kahtlemata «läbiarutatud») Ostrovski mõtteavaldusest rahvaliku teatri kohta, «kui ta on kunstiline, s. o. tõepärane, on uuele, vastuvõtlikule publikule tohutu tähtsusega: ta näitab, mis on vene inimeses head, mida ta peab endas hoidma ja kasvatama, ning mis on temas metsikut ja jõhkrat, mille vastu tal tuleb võidelda. Veelgi suuremat mõju avaldavad uuele publikule ajaloolised draamad ja kroonikad: nad arendavad rahva iseteadvust ja kasvatavad teadlikku armastust isamaa vastu.» Värske publiku jaoks, loeme edasi, «on vaja tugevat dramatismi, jõulist koomikat, mis kutsub esile kogu südamest tulvavaid naerupahvatusi, palavaid siiraid tundeid, elavaid ja jõulisi karaktereid ning kindlat tahet. Dramaatilise poeesia on rahvale lähedasem kui kõik teised

¹ Zamoskvoretšjes asuvad Kadaševi põiktänavad ning Bolšaja ja Malaja Ordõnka tänav olid vana-Moskva kaupmeeskonna armastatuteks elupaikadeks. Malaja Ordõnka tänaval (praegune Ostrovski tänav) elas dramaturg ise pikemat aega.

kirjanduse žanrid; ajakirja loevad mõni tuhat inimest, näidendit aga vaatavad mitusada tuhat.»

Need mõtted (aga võib-olla ka need sõnad) meenuvad Pjotr Iljitšile, kui pinnas on selleks täiesti küps. Ostrovskil oli veel üks sügavasti läbimõeldud kavatsus — kavatsus luua rahvalik näidend laulude, tantsude ja muinasjutuliste imedega, kusjuures tal oli lisaks sellele tõsine mõte võtta näidendisse Külmataadi, Kaunitar-Kevade, Ivan-Kuninga-poja, Saabastega Kassi, Tuhkatriinu ja Uinuva Kuningatütre populaarsed, lapsepõlvest saadik tuttavad kujud. Ainsaks selle kavatsuse kehastuseks, mis lavale jõudis, jäi Ostrovski näidend «Lumivalgeke», millele Tšaikovski muusika kirjutas. Nii kirjanikule kui ka heliloojale oli see ülesanne nii südamelähedane, et tekst ja muusika valmisid imelühikese ajaga, paari nädala jooksul 1873. aasta varajasel, kiiresti oma õigustesse astunud kevadel. Ühel maiõhtul toimus juba näidendi esietendus. Suur Teater andis selleks oma ruumid, lauljaid (Kadmina ja Dodonovi), balletirühma ja koori. Väike Teater andis oma paremad jõud: Jermolova, Fedotova, Samarini jt. Ja kuigi näidendil polnud terve mõistuse kiuste õiget edu, jättis ta sellest üritusest osavõtjate mällu helge mälestuse. Ostrovski nimetas Tšaikovski muusikat hurmavaks. Arenenum publik kõheles sellest näidendist vaimustuse ja õrnusega isegi paljude aastate pärast.

«Kevad oli tol aastal imeline,» meenutas Pjotr Iljitš, «ja mul oli suurepärane meeleolu, nagu alati suve ja kolme kuulise vabaduse lähenemisel. Ostrovski näidend meeldis mulle ja ma kirjutasin muusika kolme nädalaga, ilma et ma üldse oleksin end pingutanud.» Ka N. Rubinstein armastas väga «Lumivalgekese» muusikat ning pärast seda, kui näidend oli repertuaarist maha võetud (see sündis juba järgmisel hooajal), esitas ta selle kontserdil kogu ulatuses. Kontserdil oli suur menu. Selles rangelt lava nõuetele vastavas muusikas (mille tõttu näiteks Lumivalgekesel endal polegi muusikalist karakteristikat — Ostrovski näidendis ta ju ei laula) tegi Tšaikovski suure sammu edasi realismi suunas, nõnda-öelda materiaalse, olustikulise realismi suunas. Tolles poeesia ja argipäevase olustikulise tõe imetlusväärses segus, mida endast Ostrovski «kevadmuinasjutt» kujutab, vastas Tšaikovski muusika erinevalt hiljem kirjutatud Rimski-Korsakovi ooperist suurepäraselt sellele olustikulisele tõe. Reaalne, «tava-

line» talupoegade laul kostab eriti selgesti võinädala ära-
saatmise stseenis, Leeli laulus «Kuidas mets mühab» ning
neidude kooris «Oi, väljal kasvab pärnapuu».

Unustamatuks episoodiks Tšaikovski teel loomingulisele
küpsusele oli tema kohtumine kirjanikuga, keda ta hindas
kõigist kirjanikest kõrgemalt, — kohtumine Lev Tolstoiga.
1876. aasta detsembris korraldas N. Rubinstein Jasnaja
Poljanast Moskvasse sõitnud «Sõja ja rahu» autorile väi-
kese kontserdi. Konservatooriumi ümmarguses saalis kanti
ette Tšaikovski Esimene kvartett. «Võib-olla kordagi
elus... pole ma oma autori-enearmastuses nii meelitatud
ja liigutatud olnud,» märkis Pjotr Iljitš kümme aastat hil-
jem seda päeva meenutades, «kui siis, mil L. Tolstoil, kes
minu kõrval istus ja minu Esimese kvarteti andantet kuu-
las, liigutuspisarad silma tulid.»

Kirjanik ja helilooja kohtusid sel kuul veel mitu korda;
kahel korral viibis Tolstoi kogu õhtu Tšaikovski pool, kus
nad klaveri juures sõbralikult vestlesid. «Kui palju jäi mul
veel Teile rääkimata!» kirjutas Lev Nikolajevitš pärast
tagasipöördumist Jasnaja Poljanasse. «Ma isegi ei rääki-
nud mitte midagi sellest, mida tahtsin. Polnud ju aega. Ma
tundsin naudingut. See viimane Moskvast viibimine jääb
mulle üheks kaunimaks mälestuseks. Ma pole kunagi saa-
nud oma kirjanduslike tööde eest nii kallihinnalist autasu
kui sel haruldasel õhtul... Seda aga, mis toimus minu
hinges ümmarguses saalis, ei või ma meenutada ilma
hingevärinata... Teie töid pole ma veel vaadanud, ent kui
võtan ette — on Teile seda vaja või mitte —, kirjutan oma
arvamustest ja teen seda julgelt, sest ma olen hakanud
Teie talenti armastama.»

Neil pikkadel talveõhtutel vestlesid kaks kunstnikku
südamlikult ja siiralt kunstist, kunstnikukohusest, välise
menu tühisusest ja loorberite poole püüdlamise hukatus-
likkusest ning vene rahvalaulust, mis on teravapilgulise
muusiku käes hindamatuks aardeks.

Plaanitsetud sõpruse jätkamisest aga ei tulnud midagi
välja. Tolstoi ei lahkunud järgmise paari aasta jooksul
peaaegu üldse Jasnaja Poljanast, Tšaikovski aga sõitis
juba 1877. aastal Moskvast ära ja katkestas sidemed
kauaks ajaks peaaegu kõikidega.

Kuid see kohtumine silmapaistva kirjaniku-realistiga
võib-olla aitas lähendada terve etapi lõppu helilooja elus,

terve otsingute ja raskuste ületamise perioodi lõppu teel
realismile.

Otsingutes, mis viisid tulevase «Jevgeni Onegini» autori
järg-järgult üha kaugemale romantismi ooperi esteetikast,
hakkab ta neil aastail välismaa heliloojate kogemusi uut
moodi hindama. Juba lapsepõlves armsaks saanud Mozarti
«Don Juanis» ja Weberi «Nõidkütis» näeb ta nüüd esma-
joones hämmastavat meisterlikkust muusikaliste karakte-
ristikate loomisel, mis tegelasi väga selgepiirilisel indi-
vidualiseerivad. Tema hinnang prantsuse lüürilise ooperi
kohta, mis veel hiljuti oli karm ja ebasõbralik, muutub
leebemaks. Kõige kiiremini lepib ta Gounod' «Faustiga». Üliõpilasaastail oli Pjotr Iljitš kord väljakutsuvalt öelnud,
et kui asi on juba nii kaugele läinud, siis ta eelistab
Gounod' ooperile samanimelist balletti, mille keskpärase,
ilmetu muusika oli loonud Pugni. Kuid 60-ndate aastate
lõpul tema suhtumine Gounod' kuulsasse ooperisse muu-
tub ja 1877. aastal kaitseb ta kirjas Stassovile juba raevu-
kalt seda prantsuse heliloojat. Nüüd on Gounod tema sil-
mis esmajärguline meister. «Ma peaksin ennast õnne-
likuks,» kirjutas Pjotr Iljitš õhinaga, «kui ma suudaksin
kirjutada ooperi, mis oleks kas või poolgi nii kaunis kui
«Faust.»»

Muutub paremaks ka Tšaikovski suhtumine Gounod'
ooperisse «Romeo ja Julia». Väga iseloomulik on arva-
muse muutumine Thomas' ooperi «Hamlet» kohta. Alles
1872. aastal oli see talle näiteks teosest, millel puudub iga-
sugune omapära. Seitsme aasta pärast Pjotr Iljitš teatab, et
ta seda ooperit väga armastab, ja ta kordab seda 1884.
aastal, kusjuures seekord ta sümpaatia Thomas' ooperi
vastu piirdub selle kolme esimese vaatusega. Kuidas seda
mõista? Vaevalt küll Tšaikovski lakkas tajumast Gounod'
ja Thomas' ooperite pinnapealsust ja magusavõitu senti-
mentaalsust, mis oli talle varem vastumeelne. Ta pigemini
leppis sellega nende lihtsuse ja elulisuse pärast, mis tõst-
sid prantsuse lüürilise ooperi esile Meyerbeeri kohmaka,
ebatavaliste süžeedega ja vapustavalt efektse «suure
ooperi» taustal.

Tšaikovski sümpaatia realistliku ooperimuusika vastu
ilmnes eriti täielikult tema suhtumises Bizet' ooperisse
«Carmen». Pjotr Iljitš kuulis seda ooperit Pariisis 8. jaanuaril 1876, ajal, mil ta oli oma tegevuse kriitikuna
«Russkije Vedomosti» juures järsult katkestanud ja tugeva

närvivapustuse seisukorras välismaale sõitnud. See Bizet' ooper, mille seadega häälele klaveri saatel¹ ta oli juba varem tutvav, jättis Tšaikovskile unustamatu mulje. «Ma olen harva näinud, et teatrietendus vända nii erutab,» kirjutas Modest, kes viibis koos temaga etendusel. «Minu arvates on see sõna tõsisel mõttes *šedööv*, s. o. üks neist vähestest teostest, mis ülimal määral kajastavad kogu epohhi muusikalisi püüdlusi,» kirjutas Pjotr Iljitš ise hiljem. «Ma õppisin ta peaaegu algusest lõpuni pähe,» kirjutas ta 1877. aasta detsembril. Asjaolu aga, et marssivate poiste koor «Padaemanda» esimeses pildis tuletab elavalt meelde tänavastseeni «Carmeni» algusest, viitab sellele, et Tšaikovski suhtumine kõige täiuslikumasse prantsuse realistlikku ooperisse, sellesse musterteosesse, jäi muutumatuks ka tema viimaseil eluaastail.

Igaühele arusaadavale ja psühholoogiliselt lähedasele konfliktile rajatud intiimse, kuid tugeva draama ideaaliks pidamine ja sügav veendumus, et lihtsus ja igapäevasus ei välista poeesiat ega draamat — need küpse Tšaikovski seisukohad ooperi kohta, mis kujunesid välja järk-järgult, määrasid kindlaks ka tema hinnangud teiste inimeste kogemuste kohta. Tutvumine «Carmeniga» jättis seetõttu nii sügava mulje, et selles oli midagi lähedast tema otsingutele, mille eesmärgiks oli leida kunstis uut, hädatarvilikku. Kuid kahel heliloojal polnud määratud tutvuda. Kriitika ja Pariisi publiku poolt mõistmatuks jäänud ja hüljatud Bizet suri 1875. aasta suvel, seitse kuud enne seda päeva, mil Tšaikovski, kes oli ostnud tema portree, kirjutas sellele mälestusväärse daatumi — 8. (20.) jaanuar 1876. a.

Teistsugust teed mööda liikusid realismi suunas bala-kirevlased. Nendel olid noorusaja romantismi tähtsamateks joonteks vaenulik suhtumine Beethoveni-eelsesesse muusikasse, ajalooliselt väljakujunenud muusikaliste vormide põlglik hülgamine, viha esteetilise dogmatismi vastu, mis jõudis kõikide kohustuslike normide eitamiseni, ja sellest tulenev muusika mõistetavuse alahindamine. Nad samastasid kergesti igapäevast labasega. Selles kõiges oli palju värskust, talenti, uljast nooruslikku õhinat, kuid peatuma jääda sellel faasil oleks olnud väga ohtlik. Ja

¹ Selle seade saatis talle Pariisist Vladimir Šilovski, kes viibis ooperi esietendusel ja vaatamata ooperi täielikule läbikukkumisele andis sellele kõrge hinnangu.



N. D. Kaškin.
Foto 60-ndatest aastatest.



S. I. Tanejev.
Foto 80-ndatest aastatest.



Marguerite Désirée Artôt.
Foto 60-ndate aastate lõpust.

tõepoolest, 70-ndatel aastatel väljuvad balakirevlased sellest esialgsete mõistete kitsast ringist. Kõige raskemini elas arenemiskriisi üle ringi noorim liige — Rimski-Korsakov. Väga võimalik, et see johtus sellest, et tema pööras kõige järsemalt endisest teest kõrvale.

1875. aasta jaanuari alguses sai Pjotr Iljitš Rimski-Korsakovilt kirja, mis teda väga liigutas ja erutas. See kiri pole säilinud. Me teame selle sisust Pjotr Iljitši hilisema ümberjutustuse järgi. Mõne aasta eest Balakirevilt saadud praktilised teadmised Korsakovi enam ei rahuldanud. Nõudlikule kunstnikule tundus, et ta on harimatu ja iseõppija. «Ta sattus suurde meeleheitesse,» meenutas hiljem Tšaikovski, «nähes, et nii palju aastaid on möödunud kasutult ja et ta on sammunud rada, mis kuhugi välja ei vii. Ta küsis siis, mis tal tuleb teha.»

Vastus oli ka heliloojale enesele selge — oli tarvis õppida. Ettekujutus kunstist kui millestki, mis ei allu õppimisreeglitele, ettekujutus loomingust kui inspiratsioonist, mida täiendavad puhttehnilised oskused, asendus mõistega kunstitöö, mille jaoks on peale andekuse tarvis põhjalikke teadmisi ja kauaaegse harjutamise teel omandatavaid vilumusi. Neid romantismivastaseid teooriaid arendas ajakirjanduse veergudel hiilgavalt edasi Laroche, kes jõudis välja äärmiste järeldusteni ning nõudis heliloojailt muusika aluste õppimist kronoloogilises järjestuses — alates kontrapunkti viljelejatest XV ja XVI sajandil, kellega võrreldes isegi Bach oli väga uueks heliloojaks.

Sellest hoolimata, et Rimski-Korsakov hakkas õppima vanematelt klassikutelt, väga võimalik et Laroche'i ottsel mõjutusel,¹ ning asus kogu energiaga kontrapunkti ja fuugade kirjutamise kunsti alal teadmisi omandama, otsis ta Tšaikovskilt endiselt tuge. Pärast 1875. aasta suve, mil ta oli kirjutanud tohutu hulga kontrapunktiharjutusi (ainuüksi fuugasid kuuskümmend üks), teatas Rimski-Korsakov Tšaikovskile rahuldustundega: «Mulle näib, et seda ei ole vähe. Tahan teada Teie arvamust selle kohta, sest Te töötasite konservatooriumi päevil väga palju, pärast selle lõpetamist aga olete kirjutanud alati palju ja kiiresti.» Endisest üleolevast suhtumisest «rohkesse kirjutamisse».

¹ Peale Laroche'i üldiste vaadete võisid heliloojat siinjuures mõjustada ka tema otsesed hinnangud Korsakovi teoste kohta, milledes kriitiku arvates väljendus suur talent, mida aga piirasid vähesed teadmised ja mitteküllaldane tehnika.

millest võib arvukalt näiteid tuua Cui ja Stassovi artiklitest, polnud jäänud jälgegi. Pigem vastupidi — helilooja juures oli märgata, et ta innustus liiga ühekülgselt tehnikast, mis kajastus ka tema üleminekuperioodi loomingus.

Kuid Pjotr Iljitš ei avaldanud Korsakovile oma kartusi. Palju tähtsam oli toetada kunstnikku tema vaevarikkal teel. «Kas teate, ma lihtsalt imetlen ja tunnen aukartust Teie kui kunstniku suursuguse tagasihoidlikkuse ja erakordselt tugeva iseloomu ees,» kirjutas vastuseks Tšaikovski. «Kõik need loendamatud kontrapunktid, need 60 fuugat ja paljud teised muusikalised kavalused, mis Teie läbi tegite, on inimesele, kes juba kaheksa aastat tagasi kirjutas *Sadko*¹, säärane kangelasugu, et tahaksin karjuda sellest tervele maailmale. Olen hämmastatud ega tea, kuidas väljendada oma piiratud austust Teie kunstnikuisiksuse vastu. Kui tühine, hale ja endaga rahulolevalt naiivne olen ma enese silmis, kui ma võrdlen end Teiega! Ma olen sageli käsitöoline kompositsiooni alal, teist aga tuleb kunstnik selle sõna kõige täielikumasse mõttes... Ma... olen veendunud, et Teie tohutu andekuse juures, mis on ühendatud selle ideaalse kohusetruudusega, millega te töösse suhtute, peavad Teie sulest ilmuma teosed, mis jätavad kaugele maha kõik, mis seni Venemaal on kirjutatud.»

Mööduvad aastad ja Rimski-Korsakov õigustab suurel määral Tšaikovski lootusi. Tema sulest ilmuvad «Lumivalgeke», «Muinasjutt tsaar Saltaanist», «Hispaania kapritšo» ning ooperid «Sadko», «Jutustus Kiteži linnast» ja «Kuldlikas». Nendes leiab helilooja isikliku ütlemissviisi ning annab rahvaloomingu kujunditel ja võtetel rajanevale ooper-muinasjutule uue väljendusvormi.

Veerand sajandit hiljem kohtus ta Pjotr Iljitšiga uuesti. Modesti kirjutatud «P. I. Tšaikovski elu» teises köites luges Rimski-Korsakov läbi kirja, milles on ära toodud kunstniku sisimad veendumused: «Tõeline aus kunstnik ei või istuda käed rüpes ettekäändel, et tal pole töömeeleolu... Peab kannatama ja uskuma ja loominguvaimustus tekib paratamatult sellel, kes suudab üle saada töömeeleolu puudumisest... Ma olen õnnelik, et ma ei käinud oma vene ametivendade jälgedes, kes on enese suhtes umb-

¹ Siin ei mõelda mitte ooperit «Sadko», mis on kirjutatud palju hiljem, vaid samanimelist sümfoonilist poeemi.

usklikud, kellel ei ole püsivust ja kes vähimagi raskuse puhul eelistavad puhata ja asja lahendamist edasi lükata. Seetõttu, vaatamata sellele, et neil on tohutud anded, kirjutavad nad nii vähe...» «Sadko» autor tõmbas oma eksemplaris viimasele fraasile tugeva joone alla ja märkis äärele: «Väga huvitav...»

Romantiline inspiratsiooniteooria, mis omal ajal andis kunstnikele nii palju kasulikku, vabastades neid käsitöölilikust rutiinist ja kitsalt-akadeemilistest reeglitest, avas samal ajal ukse diletantismile. Selle vastu astuski Tšaikovski ägedalt välja. Saades ka sel alal üle kahe teineteisele vaenuliku voolu — akademismi ja romantismi — ühekülgsusest, jõudis Pjotr Iljitš välja kunstialase tohutu töö ja kunstniku loominguvaimustuse ideede orgaanilisele ühendamisele. See oli realismi tõeline võit. Selle tähtsus on jäänud täies ulatuses püsima ka tänapäeval.

VIII peatükk

Teel küpsusele

25. aprillil 1866. aastal, kui oli möödunud üle kolme kuu Moskvasse elama asumisest, kirjutas Pjotr Iljitš Anatolile Tarnovskite perekonna kohta, keda ta tol ajal vahetevahel külastas: «Mõnikord ajasid nad mind päris marru oma kujuteldamatu tühisusega ja puht-moskvaliku kiindumusega kõigesse mahajäänusse, vanasse, muravjovlusse, katkovlusse jne.»

Huvitav on siin nende ridade vahelt silma torkav vastandamine, — Peterburi radikaalselt mõtlevale keskkonnale, millega Tšaikovski konservatooriumis õppimise aastate jooksul jõudis koduneda, vastandab ta uue keskkonna, mis hämmastas teda oma läpatanud vaadetega. Seejuures on iseloomulik, et helilooja mõistab teravalt hukka reaktiooni tema kõige tüüpilisemas väljenduses. M. N. Muravjov, Leedu ja Valgevene timukas ja 1863. aasta ülestõusu mahasuruja, keda kogu pärisorjuslik leer oleks heameelega näinud sõjaväelise diktaatorina, ja M. N. Katkov, tähtis reaktiooniline publitsist ning «Moskovskije Vedomosti» ja «Russki Vestniku» mõjukas toimetaja, — need olid tõepoolest võitleva obskurantismi sümbolid.

Tuleb märkida, et Tšaikovski kiri pole kirjutatud mitte rahulikus olukorras, poliitilise vaikuse ajal, vaid siis, kui reaktsiooni määramine oli täies hoos. Ebaõnnestunud atentaadi Aleksander II-le, mille Karakozov sooritas 4. aprillil 1866. aastal, kasutas valitsus ära selleks, et üles kütta monarhistlikke tundeid ja võimalust mööda isoleerida revolutsioonilised ringkonnad rahvast. Ajalehed kuulutasid rahvakangelaseks mütsitegija Komissarovi, kes takistas Karakozovit tulistamisel. Muusikakauplustesse ilmusid uued klaveripalad: Büchneri «Venemaa rõõm, kadrill vene lauludest»; Dubuque'i «Unustamatu päev 4. aprill»; Fjurstnovi «Komissarovi polka, portreega»; Schuberti «Komissarovi marss, portreega» ja lõpuks Oppeli programmiline pala, mis oli küll ilma portreega, kuid selle eest, kui uskuda pealkirja, väljendas «üldist tunnet sel hetkel, kui saabus teade Tema keiserliku majesteedi kõigile kalli elu päästmisest». Aadellikule reaktsioonile oli saabunud lõpuks helge päev. Sama aasta 22. mail kirjutas Odojevski oma päevikusse: «Täpselt samuti, nagu enne 19. veebruari 1861. a. otsisid talupojad igast valitsuse aktist vihjet oma vabastamisele, nii otsivad praegu mõisnikud igast valitsuse aktist pärisorjuse taastamist...»

Selles madalate kirgede ja tigestunud monarhismi määramise õhkkonnas ütlesid eilsed liberaalid kiirustades lahti endistest veendumustest ja kuulutasid end kindlakäelise võimu tulisteks pooldajateks. Tšaikovski jäi sellest meelemuutmisest puutumatuks. Tema suhtumine katkovlusse jääb samaks ka edaspidi.

1869. aastal heidab Tšaikovski ühes Balakirevile saadetud kirjas mürgiselt nalja «korraliku moskvalase» üle, kes «magab Ivan Suure kellatorni varjus», sööb Gurini trahteris põrsapraadi pudruga, joob üheksa korda päevas teed ja «peab silmas» Katkovi «Moskovskije Vedomosti» joont. Hiljem, kui tema elus on juba hoopis teine periood, kutsub Katkov — isevalitsuse «ketikoer», nagu ta ise ennast nimetas — Pjotr Iljitšis ikkagi veel esile sügava vastikutunde.

Poliitilisi arutlusi leidub Pjotr Iljitši kirjades harva, kuid nende üldine iseloom jääb kauaks ajaks muutumatuks. Ametlik monarhism kutsub temas ühtelugu esile põlgliku iroonilisuse. «Meil on siin tsaarid,» kirjutab ta 1874. aastal, kui Moskvat külastasid Aleksander II koos troonipärija ja paljude välismaa printsidega. «Kõik on väga

pidulik ja lärm on kohutav.» Veelgi rabavam on sarkasm tema kirjades, milles ta vastab ettepanekule kirjutada uvertüür Aleksander II valitsemise 25. aastapäeva puhul või kantaat Kristus-Lunastaja kiriku avamiseks. «Kallis sõber!» vastab ta Jürgensonile. «Sa vist arvad, et pidulikke palasid luua... on mingisugune ülim õndsus... Sa annad mulle valida seda või teist pidulikku sündmust, just nagu võiks üks nendest mind kütkestada!» Ja mõni päev hiljem: «Ma kirjutasin sulle, mida ma selle ettepanekuga seoses tundsin, — see oli äärmine vastikustunne. Ega ilma vastikustundeta saagi asuda muusikat looma, mis on määratud selle ülistamiseks, mis tegelikult mind sugugi ei vaimusta. Mainitud kõrgelseisva isiku (ta on mulle alati olnud väga antipaadne) juubelis ega Kirikus, mis mulle üldse ei meeldi, pole midagi sellist, mis võiks ergutada minu inspiratsiooni.»

Möödusid aastad. Märkamatult, ent pidevalt muutus Tšaikovski elu. Muutus ka Moskva, kolkalisest mõisnike linnast sai üha enam ja enam kaupmeeste ja vabrikantide linn, kus öösiti huilgasid venivad veduriviled, päeval aga pulbitses kärarikas ärielu. Muutus ka Venemaa. Seitsmekümnendad aastad on suureks teelahkmeks. Revolutsiooniline «kuuekümnendate aastate vool», mis oli vahetult seotud optimismist tulvil demokraatliku valgustamisega, asendub uute vooludega, ja eelkõige — mitmesuguse varjundiga narodniklusega. Eesrindlike vene inimeste hinges hakkavad tugevamini helisema ohvrimeelsuse noodid, üha tungivamaks näib muutuvat vajadus lunastada oma süü kannatava, harimata rahva ees. Ebatavalise teravuse omandavad kõlbelised küsimused. Kirjandusteoste kangelasteks saavad «valutava südamega inimesed», kes piineldes analüüsivad oma sisemaailma ja käitumist ning hingevaevas otsivad õiget teed, õiget elu. Sellised on Konstantin Levin «Anna Kareninas», Nikolai Stavrogin «Sortsides», Ivan Karamazov «Vennad Karamazovites» ja isegi Nekrassovi poemi «Rüütel tunniks» kangelane. Teaduse ja kunsti valdkonnas esinev tormiline loominguline tõus ja reibas loomingumeeleolu sobivad seitsmekümnendail aastail hästi kokku narodniklikus ja liberaalintelligentlikus ajakirjanduses valitseva kibeda — kord ängistava, kord kaebliku — tooniga. See silmatorkav vastuolu kajastas elu enese sügavaid, piinarikkaid vastuolusid.

Kaks voolu voolavad paljudes Pjotr Iljitsi teostes, ilma et nad teineteisega seguneksid. Paatoslikud intonatsioonid ja vaiksed kaebed, kirglikud, kuid viljatud tundepuhangud ning helge loodusemaailm ja rahva elu, mis lausa pakatab värsket jõust. Erakliku kannatuse ja tormilise, piduliku, optimistliku stiilia kontrast ilmneb esmakordselt sellise jõuga Tšaikovski 70-ndate aastate keskel kirjutatud teostes. Mitte kunagi varem pole see osa tegelikkusest, milles väljendub võimsus ja elurõõm, kõlanud tema loomingus nii jõuliselt kui Teise sümfoonia finaalis. Esimeses klaverikontserdis ja ooperi «Sepp Vakula» mõnes episoodis. Mitte kunagi varem pole Tšaikovskil elu traagilisuse tunnetamine väljendunud nii vapustavalt kui Kolmanda sümfoonia aeglases osas. Kuid nendes teostes astub helilooja tohutu sammu edasi ka isikliku ja rahvaliku algme sünteesi poole. Siinjuures etendas Tšaikovski ette kerkinud ülesannete lahendamisel tähtsat osa see, et ta pöördus ukraina rahvalaulu poole. Neil aastail lisandusid Moskvast saadud muljetele muljed, mis ta sai viibides suviti Kamenkas, oma õe Aleksandra Iljinitšna Davõdova¹ perekonnas.

Kamenka — kunagine silmapaistvate dekabristile Vassili Lvovitš Davõdovile kuulunud mõis, «originaalsete mõistuste, meil Venemaal tuntud inimeste» (Puškini määratluse järgi, kes külastas seda paika aastail 1820—1821) kokkutuleku koht — oli nüüd, alludes üldisele seadusele, tundmatuseni muutunud. Kuulsat minevikku tuletas meelde vist ainuüksi dekabristi lesk Aleksandra Ivanovna Davõdova, kes oli sõitnud koos mehega Siberisse asumisele. Saatus oli tõstnud teda tagasihoidlikult positsioonilt (ta oli väikese provintsiametniku tütar) kõrgele ja paisanud siis Tšitaa ja Krasnojarski kolkasse, kuid ei murdnud teda ei füüsiliselt ega vaimselt, vaid ainult karastas, kolmekümne aasta pärast aga tõi tema endise kodukolde juurde tagasi. Mõisa majapidamist juhtis tubli peremees ja suurepärase perekonnainimene Lev Vassiljevitš Davõdov — Vassili Lvovitši üks noorematest poegadest, kes oli abielus Aleksandra Iljinitšna Tšaikovskajaga. Siin, kiiresti suureneva perekonna keskel, rohkearvuliste õetütarde ja -poegade keskel, sai Pjotr Iljits tagasi oma hingesoo-

¹ Alates 1875. aastast külastas Pjotr Iljits korduvalt ka väikest Verbovka mõisat, mis kuulus L. V. Davõdovile ja asus Kamenka lähedal.

juse, heitis õlgadelt murekoorma, alustas metsas mängu või organiseeris koduseid teatrietendusi, milledest ta ise osa võttis suflöörina, näitejuhina või saatjana klaveril. Siin kuulas ta hardalt, kuidas Aleksandra Ivanovna ruttamata jutustas Puškini ja Pesteli aegadest, katastroofist, mis rohkem kui pooled Venemaa mõtleivatest inimestest kaevandustesse ja vanglatesse saatis, jutustas asumisele saadetud dekabristidest ning Davõdovite majast Krasnojarskis, kus kõik võitlus- ja õnnetuskaaslased, kes olid selles linnas läbisõidul, leidsid eest sooja peavarju ja kus nende eest emalikult hoolitseti. Paljude aastate jooksul puutus Tšaikovski Kamenkas suviti kokku ja sai sõbraks ukraina lihtrahvaga, kelle elust ta varem midagi ei teadnud, kuulis nende laulvat kõnet ja poetilist, südamesse tungivat laulu.

Ukraina laul on vene lauluga lähedases suguluses, kuid samal ajal erineb temast märgatavalt suurema tundlikkuse, mahedama lüürismi ja teistsuguse, helgema ja meelilisema koloriidi poolest. Pjotr Iljits ei otsinud ukraina laulust iidse muinasaja ülevaid kajastusi. Ta kuulas ja armastas teda niisugusena, nagu teda lauldakse igapäevases elus — kõigi hilisemate joontega ja selle pitseriga, mida talle elu on vajutanud. Neid laule võis kuulda Kamenka mõisas mitmel pool hommikust õhtuni. Laulis pesunaine, laulsid naised aias töötades, laulsid neiud köögis. Soojadel õhtutel kogunesid noored tagahoovis ringi ja siis kostsid sealt kaugele hopaki rõõmsad helid ning rautatud saabaste kiire ja vali kopsimine või siis kõlalsid sillerdavad, allikaveena läbipaistvad banduura-helid ja sisseastunud pimedas banduristi pidulik retsitaativ.

Vene laul oli sööbinud Tšaikovski teadvusse juba koos esimeste lapsepõlvemuljetega, ja kui tema lüüriline rahu-tus hakkas väljenduma helides, kujunesid nendest helidest venepärased meloodiad. Teine lugu oli ukraina lauluga: see oli küll lähedane, kuid polnud siiski päris omahe. Ukraina laulud tekitasid heliloojas emotsioone, mis polnud nii isiklikud, nende laulude kaudu tajus ta eredamalt täis-verelist lõbusust, ilma et südant oleks ängistanud nukrus, need võimaldasid laskuda tal mõtisklusse, ilma et oleks tundnud varjatud meelekiibedust.

Sellepärast osutuski ukraina laul vähem pingsalt draamatiliste süžeede ja igapäevasema muusikalise materjali

otsingul heliloojale hädatarvilikuks. Esimesena tuli see ilmsiks Teises sümfoonias.

See sümfoonia — pole juhuslik, et Kaškin nimetas seda «väikevenelikuks» — on erinevalt Esimesest sümfoonias palju eepilisem.¹ Eepiline laad tuleb võimukalt esile ka sellesamas esimeses osas, kus lüüriliste episoodide kohale kerkib avara, piduliku laulu «Mööda suurt ja laia Volgat» (imetoredas ukraina variandis) teema. Teises osas, kus autor vastandab «Undinest» laenatud fantastilise marsi ukraina moodi töödeldud vene laulule «Ketrja»², kolmandas osas, kuid muidugi kõige täiuslikumalt ja jõulisemalt finaalis, mille aluseks on ukraina naljalaul «Kurg», innustub helilooja ümbritseva maailma kujunditest, piltidest ja nähtustest. Isegi Teise sümfoonia üksikute episoodide orkestreeringus matkib Tšaikovski meisterlikult rahvapillide kõla.

Selle sümfoonia lähedust rahva elule ja rahvalikule esitusviisile tajus elavalt ka helilooja ise. Teatades Modestile esimese ettekande menust, lisas ta naljatades: «Ma ei omista selle menu au mitte enesele, vaid ülalmainitud teose tõelisele loojale — Pjotr Gerassimovitšile,³ kes tol ajal, kui ma komponeerisin ja korduvalt «Kurge» mängisin, tuli ühtelugu minu juurde ja laulis kaasa: «Таки, таки, дыбе, таки, таки щипле.»» Kuid «Kure» reibas ja pilklik motiiv omandas Tšaikovski sümfoonilises töötuses grandioosse iseloomu, ta sai naiivselt-jämedavõitu, kuid oma võimsa hingestatuse poolest suurepärase rahvaliku lõbususe kujundiks. Kaškin kirjutas, et Teise sümfoonia viimane osa «kujutab endast suure talendi tõeliselt geniaalselt pintslitõmmet» ja tõi esile «oiivalisi variatsioone peateemale» ning «raskete, hiiglaslike sammudega astuvate basside hämmastavat efekti». Ta võrdles julgelt selle sümfoonia finaali Glinka «Kamaarinskajaga» ning leidis mõlema helilooja vahel suure sarnasuse ja samal ajal tohutu erinevuse: «Geniaalse fantaasia peenes elegantsuses on Glinka ikkagi ületamatu,» kirjutas Kaškin, «kuid

¹ Siin kõneldakse sümfoonia esimesest redaktsioonist, mis aastail 1879—1880 töötati märgatavalt ümber.

² G. Tjumeneva mainib seda oma artiklis «Tšaikovski ja ukraina rahvalaul» (kogumik «Vene-ukraina muusikaliste sidemete ajaloost», M., 1956).

³ Davõdovite teener.

kompositsiooni avaruselt ja võimsuselt on parem Tšaikovski.»

Teisel sümfoonial oli tohutu menu. Esimesel hooajal esitas Moskva Muusikaühingu orkester seda kolm korda — Moskva elu kroonikas vist küll enneolematu lugu. Teisel kontserdil oli Peterburi «Muzõkalnõi Listoki» korrespondendi sõnade järgi «publiku vaimustus erakordselt suur». «Väga andekale ja töökale noorele heliloojale» kingiti tol õhtul «suur loorberipärg ja väga hinnaline kuldkarikas.»

Kas tähendas see menu ja kriitika peaaegu üksmeelne heakskiit, et Teine sümfoonia oma elavate realistlike joontega ja täisverelise, rahvalikult piduliku finaali lahendas Tšaikovski ees seisva üldise ülesande? Ei, Teise sümfooniaga ei lõppenud veel helilooja otsingud. See oli pigem nende alguseks. Järgmine samm, Kolmas sümfoonia, milles leidub imeteldavaid loomingulisi mõttesähvatusi, mis lubavad selles 1875. aastal kirjutatud teoses kuulda kas siis «Jevgeni Onegini» erutavat väljendusrikkust, öela haldja Karabossi muusika pahaendelisi, pilklikult-ähvardavaid intonatsioone või Tomski ballaadi prototüüpe, on tervikuna samm kõrvale. Sel sümfoonial puudub tervikkus, ta on killunenud üksikuteks erineva väärtusega osadeks. Kuigi Kolmas sümfoonia on haruldaset paljutõotav, on ta teistest sümfooniatest lõpule viidud kavatsuste poolest vaesem.

Tšaikovski otsingute tipuks 1870-ndate aastate esimesel poolel on tema geniaalne Esimehe kontsert klaverile ja orkestrile.

See on kirjutatud 1874/75. aasta talvekuudel, kuid temast hoovab kevade hellust ning suve kuumust. Selle teose helge koloriidi, rahvaliku pidulikkuse, noorusliku energia, tahaks öelda tugevalihaselise koe inspireerijaks on võimas elutunnetus.

Kontsert algab pateetilise ja võimuka lühikese motiiviga. Klaver saadab orkestrit võimsate, sätendavate, valgusähvatustega sarnanevate akordidega, kuni võtab üle algmotiivist väljakasvava avara, majesteetliku meloodia. Kiirgavalt eredat valgust tumestavad üksteise järel mööduvad varjud, mille tõttu valgus näib veelgi eredamana. Sissejuhatus on lõppenud. Orkester ja klaver esitavad koos tormiliselt hoogsa, trotsliku teema. See üksmeel jääb püsima kontserdi lõpuni. Klaveripartii bravuurne virtuoos-

likkus — Tšaikovski valitud žanri lahutamatu omadus — ei muutunud kusagil tühiseks, tundetuks tehnikaga edvistamiseks. Rõõm, tardumuse ja inertsuse üle saavutatud võidust ja liikumise elastsusest valgustab kiireid passaaže ja energilisi hüppeid. Kuulajaid haarab võimukalt helide pidulikkus ja kirkus ning ahelatest vabastatud muusikalise stiilia tõeline pidu ja juubeldus. See tarmukas ja hinges-tatult-dünaamiline iseloom on kontserdi kõige kütkestavaks jooneks. Seda varjundavad mõtlikud, ärevad või lembet armurõõmu väljendavad episoodid. Väga hurmav on kontserdi lõpmatult mitmekesine, kõikides värvides küütlelev, pingsast ja õrnast elust värelev keskmine osa. Äärmised osad rajanevad peamiselt ukraina rahvaviisidel — pimedatelt rändlaulikutelt kuulnud meloodial, mille Pjotr Iljitš kirjutas üles Kamenka turul (kontserdi esimene osa), ja ringmängulaulul «Tule, Ivanko, laula kevadelaulu», mida on kasutatud finaalis. Kuid Tšaikovski mitte üksnes ei taaselusta rahvaviise. Ta töötab neid ümber, omistades rändlaulikute sujuvale meloodiale ootamatu teravuse ja rütmilise liikuvuse, kiirendades ja sellega oluliselt muutes kevadelaulu iseloomu ning andes kontserdi finaali joo-vastava laiuse ja võimsuse. Kuid Tšaikovski arvates see just tähendaski kasvatada väärtuslikust seemnest elujõu-line taim. See tähendaski kuulda lihtsas elunähtuses, ränd-laulikute igapäevastes kaeblikes meloodiates ja liigutavas kevadises. loodusjõudude poole pöördumises rahva südamehäält, kuulda, kuidas see hääl helgelt, võimsalt ja pidurdamatult kasvab.

Sellele Tšaikovski teosele sai, algul osaks kummaline saatus. «Võimsa Rühma» ringkondades tekitas kontsert hämmeldust ning teosesse suhtuti hukkamõistvalt. «Rühma» liikmed tunnistasid klaverikontserdi žanri enese täiesti vananenuks ja võltsiks. Cui väitis kunagi ajakirjan-duses, et ta pole suuteline ennast sundima kuulama Beet-hoveni klaverikontserte isegi Nikolai Rubinsteni suure-pärases esituses. Balakirev, kes oli asunud klaverikontserti kirjutama juba XIX sajandi teisel poolel, loobus peagi sel-lest tema arvates sobimatust tegevusest, ning pöördus selle žanri juurde tagasi alles neljakümne aasta pärast, uuel sajandil. «Muusikaühing kavatses millegi heaga kos-titada,» märkis Mussorgski, vaadates afišsi, kuhu oli mär-gitud Tšaikovski nimi ja tema esitamisele tulev kontsert, «kuid milleks klaverikontsert!» Ka Laroche tunnistas selle

kontserdi Tšaikovski teiste teostega võrreldes teisejärguli-seks.¹

Kõige arusaamatum on see, et isegi Nikolai Rubin-stein, selle kontserdi tulevane parim lahtimõtestaja, ini-mene, kes tohutu menuga esitas seda nii Venemaal kui ka välismaal, ei mõistnud algul seda teost. Eitav hinnang, mis oli pealegi antud kategoorilises ja teravas toonis, läks Pjotr Iljitšile väga südamesse ja muutis sõprade suhted kauaks ajaks jahedaks. Asjaolu, et teos, mis hiljem maa-ilmakuulsaks sai, peaaegu üksmeelselt hukka mõisteti, tõendab teose printsiipiaalset uudsust. Tšaikovski kirjutas ju esimese vene klaverikontserdi, avades sellega tee Rah-maninovi, Korsakovi ja Balakirevi enese klaverikontserti-dele. Oli rajamisel täiesti uus tee.² Uletati eelarvamusi, mille kammitsas oli olnud ka Tšaikovski ise. Üliõpilasaas-tail oli ta ise suhtunud klaveri «ilmetu» tämbri ja orkestri kõlavärvi kõrvutamisse vaenulikult.³

Kolmandaks neil aastail loodud suurteoseks, mida inspi-reeris ukraina elu ja ukraina rahvamuusika, oli ooper «Sepp Vakula»⁴ Gogoli «Jõuluöö» süžeele. Selles teoses teeb Tšaikovski pingsaid katseid väljuda tingliku ooper-likkuse raamidest.

Olustikuline, poesia- ja huumoririkas Gogoli süžee ja ooperi lüürilis-koomilise žanri uudsus ise aitasid heliloojal loobuda teda rõhuvatest ooperitraditsioonidest. «Sepp Vakula» on kirjutatud suure loominguvaimustusega, vähem kui kolme kuu jooksul 1874. aasta suvel (kiiremini kui ükski teine Tšaikovski ooper). See kõneleb veenvalt loominguprotsessi sisemisest ettevalmistatusest.

Tšaikovskil on suurepäraselt õnnestunud rahvalikud koorid, mis on tulvil elu ja poesiat, jämedavõitu, rikkali-kult rahva huumorit kätkevad stseenid, kus keskseks kujuks on elurõõmus Solohha, ning lõpuks sepa lüüriline karakteristika, millele annab värvingu igatsus sellise armastuse järele, kus pole vaja piinelda, — sepp on ini-

¹ Hiljem (ja isegi kaunis kiiresti) muutis ta oma arvamust radi-kaalselt.

² A. Rubinsteni klaverikontsertidel — isegi kõige paremal neist, Neljandal klaverikontserdil, mis kahtlemata kergendas Tšaikovski tööd, — ei ole vene koolkonna tunnuseid.

³ Seda kuulmise iseärasust võib täheldada ka teiste tolle aja muusi-kute juures — see esineb helilooja Brahmsil ja dirigent Nikischil.

⁴ Hiljem töötas Tšaikovski selle ooperi ümber ja pani sellele uue pealkirja — «Kuldkingakesed».

meste ja isegi tontide kohtlemisel julge ja taibukas, kuid uhke ja kapriisse iluduse Oksana suhtes arg. Kuid Tšaikovskil ei jätkunud siiski täieliku edu saavutamiseks individuaalsemaid ja sügavamaid muusikalisi karaktereid ega suuremat konflikti, kui seda lubas süžee. Ooperis kujutatud olustikulise keskkonna tabav karakteristika ei ühinenud selle rikkaliku hingemaailmaga, mis kütkestas kuulajaid juba «Romeos», «Tormis» ja «Francescas». Ega muidu innustunud helilooja pärast «Sepp Vakula» kirjutamist suure psühholoogilise draama loomisest.

Kuid «Sepp Vakulas» oli veel üks külg, mis ei viinud ooperi, vaid balleti juurde. Sümfooniline vahemäng enne näkineidude koori ooperi kolmanda vaatuse esimeses pildis ja koor ise, mis sai, muide, Stassovi retsensioonis¹ kõrge hinnangu, osutavad sellele, et Pjotr Iljitši loomingusse oli ilmunud uus alge. Esmakordselt väljendati siin romantilist elevust romantikute lemmikviisil: poeetilise muinasjutu kaudu. Oleks väärt mõelda, et seejuures jäävad muinasjutust järele ainult nimetused, näiteks, et helilooja nimetab igavust tundvate ja nukrutsevate neidude koori näkineidude kooriks, jõhkravõitu ja vägilaslikku talupoega aga nendega vestlevaks Metsavaimuks. On selge, et niisugune maskeraad on tarbetu ja võlts. Iseenesest tõepärase neidude koori ümbernimetamine näkineidude kooriks ja selle paigutamine inimtühja, üksikusse kohta oleks kaugel igasugusest tõest ja oleks tõesti absurdus.

Ja vastupidi. Näkineidude või teiste muinasjutuliste olendite kujund on tõepärane, kui see vastab sellele ettekujutusele, mis valitseb nende kohta rahva muinasjutus. Sel juhul on mainitud kujundile omased elavad inimlikud jooned, mida rahvalooming on peenelt välja valinud ja filtreerinud. Need jooned teevadki muinasjutulised kujundid meile lähedaseks ja veetlevaks. Kuid sellest on vähe. Muinasjutuline kujund, mis tavaliselt kehastab loodusjõudusid, peab väljendama nende loodusjõudude või -nähtuste poeetilisust, olgu see siis vahuna valendav ähvardav lumetorm või talvine metsavaikus, kristallselge kuuvalge öö järve kaldal või kevadise õitseva aia mõnus, joovastav aroom. Lõpuks, sellesse tõepärasesse ja realistlikku muinasjutulisse kujundisse kuulub tingimata salapärasuse,

¹ «Vsemirnaja Illjustratsija» nr. 421, 29. jaanuaril 1877, allkirjaga M. S.

mittetäieliku lahtimõtestatuse element, ilma milleta pole muinasjuttu, aga võib-olla ka poeesiat. Selles kajastub kõige otsesemalt maailma lõpmatus, teadvuse suhteline piiratus ning see, mida filosoofid nimetavad lõpmatuks tunnetatavuseks ja mateeria ammendamatuseks.

Niisiis muinasjutulised kujundid ja süžeed, mis olid romantilise kunsti üheks kõige elustavamaks allikaks, mis tegid selle kunsti eriti veetlevaks, kätkesid endas kallihinnalisi aardeid, mis ootasid teise epohhi kuuluva kunstniku kätt. Seepärast võivadki rahva fantaasia kujundid Puškini loomingus ning Rimski-Korsakovi ooperites-muinasjuttudes ja ooperites-legendides taas elustuda nii hämmastamanevalt realistlikult. Seepärast järgnebki Tšaikovski «kunstilase usu pihtimuses», kirjas Tanejevile 2. jaanuarist 1878, selgepiirilisele määratlusele: «Ma otsin intiimset, kuid tugevat draamat, mis rajaneb nende sündmuste konfliktil, mida ma olen läbi elanud või näinud ja mis suudaksid tungida mulle kõige sügavamasse hingepõhja», selline esimesel pilgul ootamatu fraas: «Ma pole ka fantastilise elemendi vastu, sest siin pole midagi häbeneda, liiatigi fantaasia avarusel pole piire.» Seepärast ei olegi fantastika elemendid ja eelkõige tema kolm geniaalset balleti-muinasjuttu helilooja küpse-ea realistliku loominguga sugugi vastuolus.

Esimeseks neist oli «Luikede järv»¹. Vaatamata sellele, et balletižanr oli Tšaikovski loomingus uudne, on ta tihedasti seotud helilooja varasemate teostega. «Vakula» kolmas vaatus, milles on kõige rikkalikumalt sümfoonilist muusikat, viib üllatavalt lähedale Tšaikovski süžeelise ja konstruktiivse kavatsuse tähtsatele elementidele: balleti paarisarvuliste «luigelike» vaatuste teravalt kontrastsele vastandamisele paaritu arvulistele «õukondlikele» või «losilikele» vaatustele. «Luigelikud» vaatused olid tulvil poeetilisi, sügavaid inimlikke tundeid, tulvil fantaasiat ja looduse tunnetamist. Siin andis ennast rohkem tunda ka balletimuusika sümfooniline iseloom, selle orgaaniline ladusus ja voolavus, mis on nii lähedased inimese tunnete ja tema hingeelu iseärasustele. Need muinasjutuliselt poeetilised vaatused pärinesidki liigutavalt puhtast «Vakula» näkineidude koorist. Vastupidi, tantsud ja pidu-

¹ Alljärgnevalt toodud Tšaikovski idee avaldub nii balletile kirjutatud muusikas kui ka «Luikede järve» esialgses libretos, mis avaldati detailselt 1876. aastal.

likud rongkäigud sellesama vaatuse kolmandast pildist muutusid «Luikede järves» õukonnaelu laiahaardeliseks maalinguks. Üksikud tantsulised episoodid moodustavad tervikuna pimestavalt kauni, kuid enesestmõistetavalt välise kujundi, mis väljendab teoses seda, millel oma olemuse tõttu puudub sügav sisu. Sümfooniline arendus loovutab siin loomulikult oma koha süüdi- või divertismendimuusika põhimõttele. Kui sümfoonilisest muusikast nagu laulustki «ei saa sõna välja heita», siis kontsertsüüdis või teatridivertismendis võib üksikuid lüüsid juurde panna ja välja heita. Vakula, kes lendab Sarviku seljas Gogoli Dikanka poeetilisest ümbrusest otse õukondliku pidulikkuse keskele, teeb nagu prints Siegfriedki, kes tuleb Luikede järve kaldalt oma uhkesse lossi, samaaegselt hüppe sümfooniamuusika maailmast süidimuusika valdkonda.

Kuid ooperis on Vakula lend vaid üks maaliline pintsli-tõmme. «Luikede järves» moodustab fantastilise ja reaalse elemendi kontrast süžee tõelise põhialuse. Kaks naiskuju — heasüdamlik fee Odette ja kurjuse kehastuse (hertsog Rotbarti) tütar Ottilie — vastavad balleti kahele maailmale ja kahele muusikalisele sfäärile. Odette'is sulavad ühte puhta südamega, omakasupüüdmata ja siiralt armastva tütarlapse jooned muinasjutulise loodusvaimu kujuga, kes on ümbritsetud hurmavalt lõhnava suveöö salapärasest võlust ning keda valgustab värelev kuuvalgus, mis heidab peegelsiledale järvepinna kuldse virvendava teeraja. Odette — lõbus ja naiivne esimesel kohtumisel printsiga, keda ta koreograafilises duetis palavalt ja piiritult armastab, viimases vaatuses aga tulvil armastust, muret ja meeleheidet — on Undine lihane õde, kuigi tal puuduvad tütarlapselik ülemeelikus ja kapriissus. Kui rikkaks ja värviküllaseks on see kuju muutunud! Odette'i muusikaline portree, mis koosneb mitmest imekaunist lülist ja moodustab mitu erinevat, kuid üksteisega liitunud tahku, on helilooja üheks silmapaistvamaks saavutuseks, mis ei kaota oma kütkestavust võrreldes selliste sügavamate ja mitmekülgsemate muusikaliste kujudega nagu Tatjana ja Liisa.

Ottilie muusikaline karakteristika ei ole nii reljeefne. Selle südameetu suurilmailuduse kuju, kes kõiges vastandub Odette'ile, kuid ikkagi imelikul kombel sarnaneb temaga, luuakse laval tantsu ja grimmi vahenditega neut-

raalse üldtantsulise muusika alusel. Muusikalist individuaalsust pole üldse saanud kurjuse kehastus hertsog Rotbart. Tšaikovski kavatsuse järgi oli tema osa tühine. Dramaatilise pinge hoogne kasvamine kolmanda vaatuse lõpuks ja seal ballimuusikas kannatusriikka ja äreva «luigelaulu» motiivi ilmumine asendavad, nagu see Tšaikovskil hiljem sageli esineb, armastajate õnne purustava kurja jõu väljaarendatud karakteristikat. Hilisemates lavastustes, juba 1880. aastast alates, hakkasid ballettmeistrid, kes polnud harjunud helilooja loodud lüürilise tragöödia omapärase sisemise sündmustekäigu ja meeleoludega, hoolega muusikat aitama. Kurjuse kehastus viidi sisse «luigelikesse» vaatusesse, kus sobivama muusikalise materjali puudusel anti talle värvingult ärev ja kurb muusika. Kurjuse jõud muutus seetõttu, tõsi küll, Tšaikovski peene psühholoogilise maalingu kahjuks, kujukamaks ja lavalisemaks. See välise dramatiseerimise protsess toimus eriti energiliselt pärast balleti libreto ümbertegemist Modest Iljitši poolt juba pärast «Luikede järve» autori surma. Balleti tõeline teema, mis oli nii lähedane «Undine» ja «Näkingeiu» teemadele, jäi unustusse ja ta asendati truu armastuse teemaga, kusjuures see armastus muutus jõuetuks (või võidutses — sõltuvalt valitsevast maitsest) võitluses kurja jõuga. Selle truu armastuse kehastuseks sai prints Siegfried, kelle elegantses muusikalises kujus polnud aga midagi sangarlikku. Tema kokkupõrget kurjuse kehastusega käsitati paljudes lavastustes mõnevõrra lihtsustatult — nagu füüsilist võitlust inimese ja tiibadega koletise vahel. Võitlus lõppes sellistel juhtudel inimese võiduga ja õnnelike pulmadega — see oli iseenesest veetlev teema ja oli leidnud paljudes muinasjuttudes ja näidendites kehastamist, kuid Tšaikovski muusikale balletile «Luikede järv» oli ta tegelikult kõrvalise tähtsusega.

Sellest muusikast hoovab niisugust helget nukrust, niisugust kirklikku unistust millestki õrnast ja uhkest, «luigelikust», neitsipõlvest ja esimesest armastusest, mis on läbi paistev nagu kristallselge allikas metsas, sellest muusikast hoovab niisugust tulist nooruslikku püüdlemist ideaali poole, et tema võlu tungib läbi kõikidest andekatest ja andetutest arutlustest ja ümbertöötlustest. «Luikede järvest» sai Tšaikovski kõige armastatum ballett, veelgi enam — temast sai kõige armastatum ballett kogu maailmas.

«Luikede järvega» algas uus epohh balleti ajaloos — sügavasisulise «sümfoonilise» balleti epohh, balleti epohh, kus muusika, millel seni oli olnud abistav, saatemuusika iseloom, sai nüüd koreograafilise tegevuse aluseks. Eba-teadlik igatsus ja helge, tiivustatud unistus, tormiline ärevus, sügav poeetiline kurbus ja liigutav õrnus tungisid nüüd õigusega balletimuusika suletud maailma, omistades talle enneolematu väljendusrikkuse ja dramatismi.

Pärast võimsaid hümne elule, mis kõlasid klaverikontserdis ja Teises sümfoonias, pöördus Tšaikovski «Äikese» ja «Undine» rahutust tekitavate kujude juurde tagasi. Kavatsuse, mis paelus teda juba ammu, viis helilooja ellu otse oma loomingulise küpsuse lävel.

IX peatükk

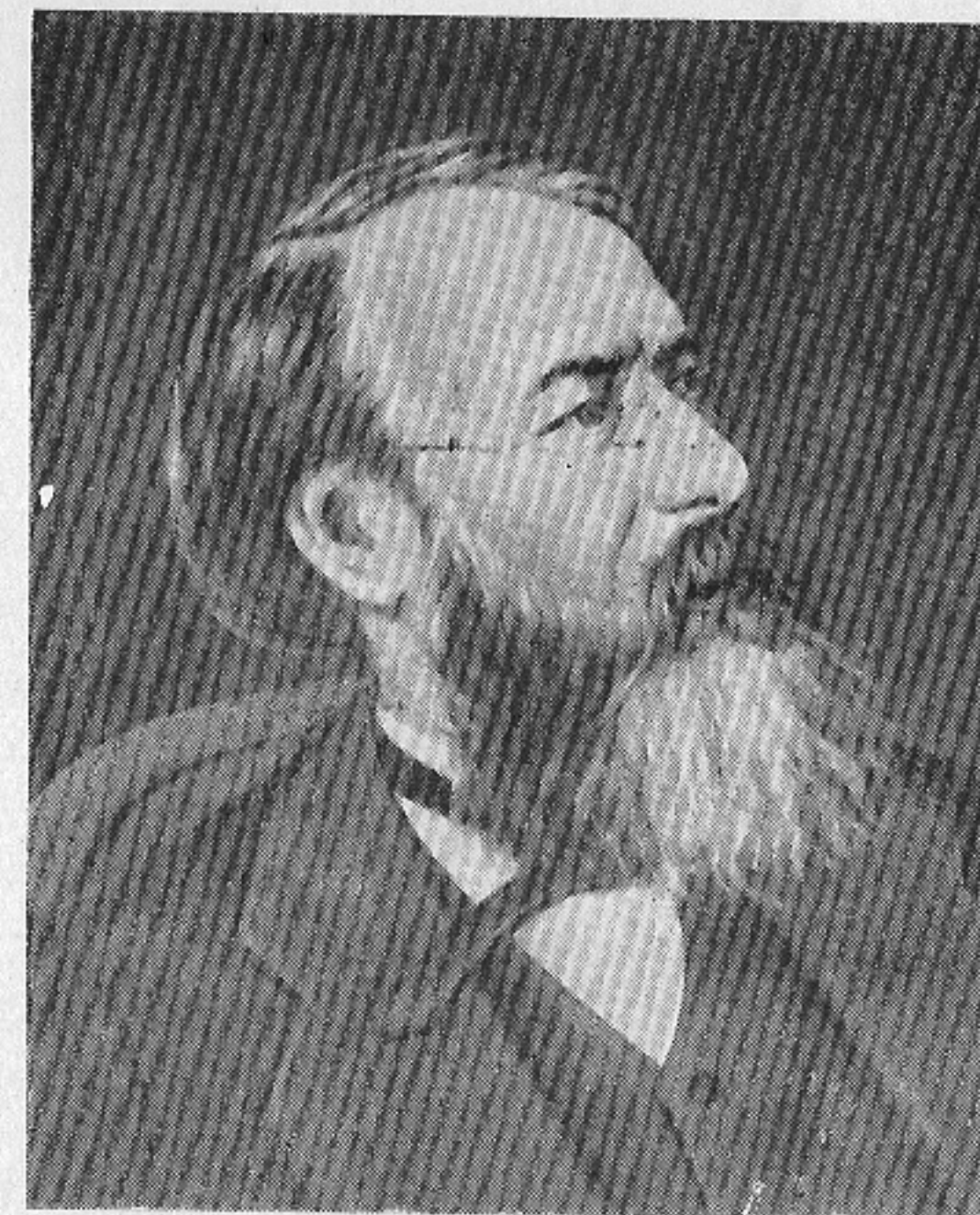
1877. aastal

Tšaikovski loomingu Moskva-perioodi lõpetavad kaks teost — Neljas sümfoonia ja ooper «Jevgeni Onegin». Nendes on niivõrd geniaalse täiuslikkusega leidnud kehas-tamist tolle aja eesrindlikke inimesi erutavad tunded ning niivõrd tõepäraselt on kunstnik väljendanud teda inspireerinud kõlbeliselt ilusa inimese ideaali, et kui helilooja kogu loomingust oleksid säilinud ainult need kaks teost, oleks sellest piisanud Tšaikovski nime jäädvustamiseks suurimate kunstnike seas. Need teosed polnud tema loomingus enam mäeseljandikeks ega lihtsalt kõrgendikeks, vaid need olid mäetipud, hartpunktid. «Jevgeni Onegin» on Tšaikovski üks hurmavamaid ja poeetilisemaid teoseid.

Sõna «poeetilisus» on meil juba korduvalt esinenud. Kuid mida see õieti tähendab, missugusest poeetilisusest on jutt? On olemas romantiline poeetilisus, mille peamine võlu seisneb selles, et ta ei sarnane meid ümbritseva argipäevaeluga. Niisugune poeetilisus esineb Puškini lõunamaa-ainelistes poeemides, Lermontovi varasemates teostes ja Marlinski Kaukaasia-ainelistes jutustustes. Selline oli teatud määral Donizetti ja Bellini ooperite poeetilisus ning vanaaegse romansi ja sentimentaalsete klaveripalade — ingellikult kehatu «Neitsi palve», kõikvõimalike «Rêveries'de» («unelmate») ja «Doux souvenirs'ide» («õrnade mälestuste») — poeetilisus.



M. A. Balakirev.
Foto 60-ndatest
aastatest.



V. V. Stasov.
Foto 70-ndatest
aastatest.



A. N. Ostrovski.
Foto 60-ndatest
aastatest.



P. I. Tšaikovski.
Foto 60-ndate aastate
lõpust.

Kuid on olemas ka teistsugune poeetilisus, mis tugineb reaalsusele. Vene elu kõige rõõmutumatel ajajärkudel, Nekrassovi sõnade järgi kõige «nurjatumatel» aegadel hoovas raugematult argipäevaelu varjatud, kuid elustavat võlu. Kerkis taevasse koidupuna — laulsid neiud ringmängulaule, valmis noorusliku tarmuga vili — helisesid laulud viljalõikusel. Need loomingujõud, mis teisel ajal, teistsuguses olukorras oleksid toonud esile terve plejaadi rahvatalente, silmapaistvaid vaimusuurusi ja ennastsalgavaid võitlejaid rahva ürituse eest, ei lakanud olemast, vaid jäid ainult vaiksemaks, sulgusid tagasihoidlikku töö ja perekondliku elu raamidesse. Pole olemas sellist pimedust, kus poleks ühtki valguskiirt. Liiatigi ei võinud seda olla XIX sajandi Venemaal, kus oli palju rahutuid, ebateadlikke ärkavaid jõude. Tõeline kunstnik leidis värviküllasest ja vastuoludest tulvil tegelikkuses endas ilu sugemeid ja ühendas need elavatesse kujunditesse. Nendeta poleks kunstiline realism täiuslik ning tekiks suur oht muuta tegelikkus vaesemaks ja seega teda moonutada. Ilma reaalse elu poesiata kaob arenemise perspektiiv ja kõige piinavam kodanikumure on valmis avalduma väljapääsmatus meeleheites või, veelgi halvem, väikekodanlikus depressioonimeeleolus.

Puškin ja Lev Tolstoi, Nekrassov ja Ostrovski on meile kallid mitte üksnes selle poolest, et nad põhjalikult ja halastamatult kritiseerisid seda ühiskondlikku korda, mille aluseks on inimese ekspluateerimine inimese poolt, silmakirjalikkus ja vale. Nad näitasid niisama jõuliselt ja sügavalt elu helgeid külgi ning tohutute moraalse omadustega ja rikkaliku hingeeluga inimeste unustamatuid kujusid. Selles suhtes on ooper «Jevgeni Onegin» üks vene kunsti XIX sajandi silmapaistvamaid saavutusi. Tšaikovski loomingut oli varemgi soojendanud olustikulise koloriidi tagasihoidlik ilu. See ilu tõstis tublisti tema vähese töö ja vaevaga loodud miniatuursete klaveripalade väärtust, mõnedele romanssidele aga andis erilise elulisuse. Kuid «Oneginis» muutus ta märksa kõrgema tase-mega kunstilise terviku lahutamatuks osaks. Tundus, nagu oleksid need kiired, mis seni valgustasid Tšaikovski teoseid üksikult, justkui ühte punkti koondunud. Noorus-unelmad, vene olustiku elavad jooned, sügav ja helge armastus, vapustav draama, hinge tungiv nukker mõtisk-lus — see kõik oli juba ammu omane Tšaikovski kunstniku-

palgele. Puudus ainult neid elemente ühendada suutev juhtiv kujund: ei olnud lihtsat ja väljendusrikast süžeed, mis oleks olnud otseselt seotud vene eluga. Selle kujundi ja süžee andis Tšaikovskile Puškin.

«Sa ei usu, kuidas ma põlen kannatamatusest asuda selle süžee kallale... Kui tohutu palju poeesiat on «*Oneginis*». Ma pole eksiarvamusel; ma tean, et selles ooperis tuleb vähe lavalisi efekte ja liikumist. Kuid süžee üldine poeetilisus, inimlikkus ja lihtsus koos *geniaalse* tekstiga teevad need puudused kuhjaga tasa,» kirjutab Pjotr Iljitš Modestile 18. mail 1877. aastal. Selles kirjas mainitakse «*Oneginit*» Tšaikovski kirjavahetuses esmakordselt. «Möödunud nädalal,» jutustab helilooja sellesamas kirjas, «küllastasin ühel päeval Lavrovskajat¹. Jutt kaldus ooperisüžeedele. Tema rumal mees lobises kokku kujuteldamatut tühja-tähja ja pakkus kõige võimatumaid süžeesid. *Lizaveta Andrejevna* vaikis ning naeratas heasüdamlikult ja ütles siis äkki: «*Aga kui võtta õige «Jevgeni Onegin»?*» See mõte oli minu meelest kummaline ja ma ei vastanud midagi. Hiljem aga, süües trahteris üksi lõunat, meenus mulle «*Onegin*», ma jäin mõttesse ja leidsin, et Lavrovskaja ettepanek on siiski teostatav, siis haaras see mind ja lõunasöögi lõpuks olin jõudnud otsusele. Kohe jooksin *Puškinit* otsima. Suure vaevaga leidsin selle, tõttasin koju, lugesin vaimustusega uuesti läbi ning veetsin täiesti unetu öö, mille tulemuseks oli toreda ooperi *stsenarium* Puškini tekstiga.»

Kui hästi annab see kiiruga kirjutatud ja tõtates allakriipsutatud sõnadega kiri edasi palavikulist inspiratsiooni-puhangut! Mõte töötab taltsutamata, helideookeanist kerkivad esile esimesed muusikalised ideed, heliseva mateeria esimesed kristallid. Juba nad koondusidki, tihenesid, muutusid elavaiks. Tekkis muusikaline kujund. Mis-sugune kujund see oli? Tšaikovski loomingu hea tundja, juurdleva loomusega V. V. Jakovlev on arvamusel, et esimesteks nootideks «*Onegini*» loomisel olid sissejuhatavad akordid kirjastseenile, mis määrasid kindlaks ka Tatjana saatuse põhiidee. Orkestri sissejuhatus ooperi kõne all olevale teisele pildile ei jäta kahtlust, et «*Jevgeni*

¹ J. A. Lavrovskaja (1845—1919) — silmapaistev lauljatar (kontraalt) ja laulupedagoog. Lõpetas Peterburi konservatooriumi ühes esimeses lennus. Tšaikovski, kes lauljatori kõrgelt hindas, kirjutab «*Opritsnikus*» Morozova partii tema häälele. Lavrovskajale pühendas ta mitu teost.

Onegin» tekkis helilooja teadvuses lüürilise muusikalise tragöödiana. Ega muidu ole see lühike, tähendusrikas fraas nii lähedane Kuuenda sümfoonia esimese osa traagilisele teemale. Ja veidi edasi, viiulite mureliku hüüde vahetus läheduses, alustavad tsellod läbipaistvat, õrna ja laulvat melodiat, millest hoovab nooruse ja puhtuse hõngu, mingisugust erilist hella soojust. Tatjana!

Raske on öelda, milline mõttekäik ja millised tunded viivad meid niisugusele järeldusele. Kuid siiski on Kaškinil õigus, kui ta märkis, et helilooja ja luuletaja poolt loodud kujud on niivõrd ühte sulanud, et praegu on arvata-vasti võimatu ette kujutada Tatjanat eraldi teda ooperis saatvast muusikast. Ainult geniaalselt tähelepanelik kunstnik võis kuju selliselt lahti mõtestada ja kehastada — luua mõne joonega portree, anda edasi liigutuste graatsiat ning esimese armastuse ärevat võlu ja iseloomukindlust, mis tulevad esile julge armuavalduse siiruses ja otsekohe-suses.

Kuid Tšaikovski tegi palju enam. Meie kuulmismeelele ja mõtetele said kättesaadavaks ning omandasid kindla kuju ja muutusid käegakatsutavaks hingeelu varjatud rütm, paisuvad ja vaibuvad sügavate tunnete puhangud ja tormid, nende tunnete tekkimine vaevaltmärgatavaist aistinguid, nende võimas arenemine, hoogne õitselepuhkemine ja allumine taatele. Kogu ooperikunsti ajalugu ei tundnud veel sellist psühholoogilist tõepärasust ja sügavust.

«Armas Modja, sain eile sinu kirja! Algul sinu kriitika selle kohta, et mu valik langes «*Oneginile*», tekitas viha, kuid see oli vaid hetkeks. Mis sest, et mu ooper ei tule lavaline, mis sest, et temas on vähe liikumist, — kuid ma olen armunud Tatjana kujusse, olen võlutud Puškini värs-sidest ja ma kirjutan neile muusikat seepärast, et see mind kütkestab. Ma olen kogu ihu ja hingega ooperi loomise juures. Tõsi on ka see, et võimatu on ette kujutada sood-samaid tingimusi loominguks, kui on siin. Minu käsutuses on terve eraldi asetsev, hästi möbleeritud maja; kui ma töötan, ei tule minu juurde mitte keegi, ükski inimhing... peaasi aga on see, et mul on siin klaver, mille helisid, kui ma mängin, ei kuule samuti mitte keegi... Külalisi ei käi peaaegu üldse, — ühesõnaga, siin on väga rahulik ja vaikne. Koht on siin sõna tõsisel mõttel vaimustav... Kõige ülaltoodu tõttu edeneb mu töö jõudsasti... Huvasti,

armas Modja. Palun, suhtu *sümpaatiaga* minu valmivasse ooperisse.»

See kiri on kirjutatud 9. juunil 1877. aastal Glebovos, mis asub Voskressenski lähedal, Moskvast 60 versta kaugusel. Kunagi ammu, aastat kakskümmend tagasi, etendati siin suures härrastemajas terveid oopereid ning perenaine M. V. Šilovskaja esines hiilgavalt «Ivan Sussaninis» Vanja osas, külaliste seas olid aga Dargomõžski ja veel päris nooruke Mussorgski. 1877. aastal oli sellest luksuslikust kodusest kunstiga tegelemisest säilinud üpris vähe.

Glebovo tolleaegne omanik K. S. Šilovski oli mitmekülgsest, kuigi üldiselt viljatult andekas inimene, ning suhtus Pjotr Iljitšisse sõbralikult. Ta võttis vahetult osa ooperi üldplaani, hiljem aga ka libreto koostamisest, sealjuures ta ei muutunud oma juuresolekuga heliloojale pealetükkivaks. Pjotr Iljitšil oli Glebovos hea olla.

«Sel ajal,» jutustas Tšaikovski hiljem Kaškinile, «täitis kogu mu olemust ainult mõte «Jevgeni Oneginist», see on Tatjanast, kelle kiri mind eelkõige meelitaski selle teose loomisele.» Süvenegem neisse sõnadesse: «Jevgeni Oneginist», see on Tatjanast. Värssromaan igavust tundvast ja üksikust suurilma noorukist sai aluseks ooperile sügavate ja tõeliste tunnetega neiust. See kuju kasvas loomulikult välja juba tuttavatest ja heliloojale armsatest neidude ja naiste kujudest, kuid temas oli ka midagi uut, sügavat ja omapärast, «puškinlikku». Kuus aastat hiljem meenutas Tšaikovski: «Kui minus põles vaimustuse tuli kirjastseeni loomisel, siis süütas selle tule Puškin, ja ma ütlen... avameelselt..., et kui minu muusikas peitub kas või kümnendik osa sellest ilust, mis on süžees eneses, siis olen ma rahul ja väga uhke sellele.»

Töö laabus harukordselt hästi. Juba 15. juunil lõpetas Pjotr Iljitš esimese vaatuse. Sulgus väike «lühiriline» ring ooperisündmuste suure ringi sees. Selle väikese ringi loomulikuks keskpunktiks on teine pilt. — «Tatjana hoidjaga», nagu helilooja seda ise nimetas. Tõepoolest, kirjastseenile eelneb väike episood hoidjaga ja samasuguse episoodiga see stseen ka lõpeb. Seega on Tatjana kirglik monoloog-pihtimus loomulikult lülitatud olustikuliselt miljöösse. Niisiis on kõrvaldatud viimne jälg ooperlikust pinevil olekust ja edvistamisest. Psühholoogilise arenduse elulisus ja kunstilise ülesehituse loogika ühtivad siin täielikult. Süžeel, mille intriig saab alguse Tatjana

kohtumisest Oneginiga esimeses pildis ja saavutab kulminatsiooni kirjastseenis, on esimene, mittetäielik lõpp-lahendus kolmandas pildis. Onegini moraaliepistel, mis on antud vahetus läheduses muretu ja ülemeeliku neidudekooriga ja tundub seetõttu veelgi piinavamalt külmemana, teeb lõpu unistustele õnnest. Armastuse hommik on lõppenud. Algab rõõmutu päev.

Tahtmatult meenuvad «Vojevoodi», «Opritšniku» ja «Vakula» esimesed vaatused. Nüüd alles tuleb kujukalt esile see vahemaa, mis eraldab andekat teost geniaalsest ning head ja isegi suurepärase teost klassikaliselt kaunist: «Onegini» esimesse vaatusse on mahtunud vabalt ja avartalt tohutu sisu, millest oleks jätkunud piisavalt noorust, esimest armastust ja esimest kibedat pettumust käsitlevaks romantiliseks poemiks või romantiliseks ooperiks. Kuid elu ei peatu lävel, noorusele järgneb küps iga.

Teine vaatus, mille kallal Tšaikovski hakkas töötama sellesama 1877. aasta juunis, viib kuulaja ja vaataja varjurikkast aiast ballile. Elunähtuste ring avardub. Neljanda pildi muusikas, Larinite pool toimuva balli stseenis, kerkib elavalt me silme ette kolkaline provintsiseltskond oma lihtsate meelelahutuste, mugava patriarhaalsuse ja sisseharjunud koduse elu soojusega, milleni värsked tuulepuhangud pole veel jõudnud. Sellele seltskonnale on omane eluvaadete kitsus, huvide vaesus ja peamiselt keelepeksu ja laimu pinnal tekkiva ühiskondliku arvamuse väiklane despotism. Ja selles keskkonnas, kus «keegi teda ei mõista», loovutab Tatjana esikoha sündmustiku arenmises draama teistele tegelastele. Sündmustiku dramaatilise aluse moodustab siin Onegini ja Lenski konflikt. Selle järgi, kui hoolimatult ja halvustavalt Onegin oma sõbra pruudisse suhtub ja kui hoolikalt püütakse sõprade «erinevust» rõhutada («laine ja kivi, luule ja proosa, jää ja tuli ei erine omavahel niivõrd kui meie oma erinevusega»), võib juba esimeses pildis seda konflikti ette näha. Näidates laval, hoolimata sellest, et Puškinil see puudub, Lenski solvumise ja armukadeduse järkjärgulise suurenemise kogu protsessi, ei patustanud Tšaikovski värssromaanimeelelaadi ja idee vastu. Ta ainult näitas sündmustiku käigus konflikti Lenski nooruslikult nõudliku ja pedantse armastuse ning Onegini viljatult-purustava, «ümbrust salaja mürgitava» üleküllastatud tundeelu vahel. Sõprade tülisõlme raiub läbi juba järgmises pildis surm.

Kuid vapustavat kahevõitluse stseeni ei kirjutanud Tšaikovski mitte kohe. Tookord, juuni lõpul ja juuli algul ei kirjutanud ta mitte ooperi viiendat, vaid kuuendat pilti — Peterburi balli.

Ooper kätkeb endas nagu romaangi, ja võib-olla isegi kujukamalt kui romaan, palju vastandamisi: vastandatud on Tatjana ja Olga ning Lenski ja Onegini karakterid, samuti Tatjana ja Onegini armastuseavaldused. Nende sügavalt eluliste kontrastide seas, mis võimaldavad veelgi peenemalt ja täiuslikumalt avada vastandatava olemuse, on arvatavasti kõige tugevamaks, silmatorkavamaks kontrastiks kaks balli. Kuuendas pildis hoovab kuulajale juba orkestri esimestest helidest vastu «suurmaailma» jäist külmust. Uhke, pidulikult-valju polonees kutsub enesega kaasa sellesse maailma, kus vormil pole sisu, kus kest on ilma hingeta ja kus «näida» on tähtsam kui «olla». Selleks et luua pealinnaballi niisugune rabavalt tõepärane kujund, on tarvis enesel noorusaastail viibida nendes suurilma salongides ja sügavasti, kogu hingepõhjast vihata seda «suurilmalikkust». Siin, keset toredust ja hiilgust, ümbritsetuna aupaklikust vaimustatud sosinast, on Tatjana veelgi nukram ja üksikum kui kolkalises mõisas. Kibedad elukogemused on teinud ta targemaks ja karastanud südant, tahe on muutunud tugevamaks, kirglik ja avameelne tütarlaps on õppinud «ennast valitsema», kuid tema isiksuse põhiolemus on jäänud muutumatuks. Onegini silmapilkselt puhkenud kirg, viljatu ja egoistlik, ning tema hilinevad vastamine Tatjana tunnetele tõstab üles veel ühe, ooperis viimase suure dramaatilise pinge laine. Kahe väikese ringi järel on valmis lõpuks sulguma ka suur sündmuster. Üldiselt võib ooper lõppeda kas kogu ooperi käigust loogiliselt tuleneva otsustava järeldusega või kangelas hukkumisega. Ooperis «Jevgeni Onegin» esineb tegelikult nii üks kui teine. Kuid enne seda, kui Tšaikovski jõudis luua duellistseeni, mis lõpetab nii kurvalt Lenski ja Onegini sõpruse teema, ning enne, kui ta kirjutas ooperi viimase pildi, mis ammendas täielikult armastuse teema, tungis Tšaikovski enese ellu raske draama. Teist ja ühtlasi viimast korda oli ta oma isikliku elu põhjaliku muutmise lävel, ainult seekord oli ebaõnnestumine rängem ja tagajärjed raskemad kui juhtumil Artôt'ga.

1877. aasta kevadel sai ta kirja armuavaldusega neiult,

keda ta varem oli kohanud ühes oma tuttavas perekonnas, andeka lauljatar A. A. Hvostova õe juures. Tšaikovski enese sõnade järgi oli selles kirjas nii palju siirust ja soojust, et ta otsustas sellele vastata, millisest sammust ta varemalt analoogilistel juhtudel oli hoolega hoidunud. Kuigi vastus ei andnud mingit lootust vastuarmastusele, algas kirjavahetus.

Pjotr Iljitšiga kirjavahetust alustanud kahekümne kaheksa aastase Antonina Ivanovna Miljukova mõned kirjad on säilinud meie päevini. Nad jätavad imeliku mulje. Pole kahtlust, et nendes peegelduvad suured tunded, jääb puudu ainult tundesügavusest ja südamlikkusest. Peale selle torkab silma, et kirjade autor oli piiratud, kitsa silmaringiga inimene, kellel kõige siiramates armastusväljendustes avaldub mingisugune masendav labasus: «...Kas Te tõesti lõpetate minuga kirjavahetuse, ilma et me korragi kohtuksime?» küsib Miljukova. «Ei, ma olen kindel, et Te ei ole nii julm!... Ma olen valmis Teile kaela langema, Teid suudlema, kuid mis õigus on mul selleks? Te võite pidada seda minu poolt jultumuseks... Ma ei või ilma Teieta elada, sellepärast võtan endalt võib-olla varsti elu. Niisiis lubage, et ma Teid näeksin ja suudleksin nii, et ma ka teises ilmas seda suudlust mäletaksin. Nägemiseni. Igavesti teie A. M.» Juurde oli kirjutatud: «Juba kolm päeva on möödunud selle kirja kirjutamisest... Veel kord annan Teid, tulge minu juurde. Kui Te teaksite, kuidas ma kannatan, täidaksite vist ainuüksi kaastundest minu palve.» Ja siinsamas, nende kõrgelennuliste sõnade kõrval, mille kogu mõte ja vabandatavus seisneb selles, et enesearmastus, omakasupüüdlikud kaalutlused, uhkus ja sündsus on kaotanud igasuguse tähtsuse ainukese tähtsa tunde ees, esineb ilmetu, hall väikekodanlik proosa: «Vabandage, et ma ei saa Teid vastu võtta sellise komfordiga, nagu ma oleksin soovinud, sest mul on ainult üks tuba, kuid ma loodan, et see mind Teie silmis halvemaks ei tee...»

Muul ajal oleks Pjotr Iljitš arvatavasti rahulikult orienteerunud selles kirjus virvarris, kus olid segamini siirus koketsusega, südamesoojus ebadelikaatsusega ning teesk-luseta kirglikkus närviliku ärritusega. Kuid 1877. aasta mais või juunis käis see tal üle jõu. Kuna ta oli kogu oma olemusega haaratud tööst, nägi ta Antonina Ivanovna Miljukovat läbi Puškini romaani «maagilise kristalli». Tšaikovski polnud ainuke, kes tajus elu «Puškini kaudu». Tule-

tagem meelde tuntud ajaloolase V. O. Kljutševski sõnu: ««Oneginit» lugedes õppisime esmakordselt elunähtusi jälgima ja mõistma... Me tegime Oneginile kibedaid etteheiteid selle eest, et ta tappis Lenski, kuigi me ei saanud täiesti aru, miks Lenski kutsus Onegini duellile. Igaüks meist töötas endamisi, et ei lükka nii külmalt tagasi neiu armastust, kes armastab teda nii, nagu Tatjana armastas Oneginit, ja eriti siis, kui see neiu kirjutab talle niisuguse kirja...»

«Olles kogu oma olemusega süvenenud komponeerimisse,» jutustas Pjotr Iljitš Kaškinile paljude aastate pärast, «oli Tatjana kuju mulle nii lähedaseks saanud, et näis, nagu oleks ta elav inimene koos kõige sellega, mis teda ümbritses. Ma armastasin Tatjanat ja tundsin äärmist pahameelt Onegini vastu, kes kerkis mu vaimusilme ette külma, südametü keigarina. Kui ma sain preili Miljukovalt teise kirja, tundsin ma piinlikkust ja olin isegi enese peale pahane, et ma temasse nõnda suhtun. Minu kujutluses ühines see kõik ettekujutusega Tatjanast ning mulle näis, et ma käitusin palju halvemini kui Onegin, ma vihastasin siiralt enese peale, et ma nii südametult käitusin mind armastava neiu suhtes. Mulle näis lihtsalt lubamatuna toimida nii nagu Onegin.»

Niisiis sai Pjotr Iljitšist kõige ootamatul kombel peigmees: «Ühel ilusal päeval läksin oma tulevase abikaasa poole ja ütlesin talle avameelselt, et ma teda ei armasta, kuid olen talle igal juhul ustavaks ja tänulikuks sõbraks.» Antonina Ivanovna nähtavasti ei hoolinud niisugustest pisiasjadest ja rõõmutses ootamatu õnne üle meelelt.

Glebovosse sõitis Pjotr Iljitš rahutuna, sest ta mõistis täielikult, nagu ta ise kirjutas, et sattuda olukorra sunnil peigmehe ossa, kes pruudi suhtes on pealegi täiesti ükskõikne, — on väga raske. Looming kiskus ta nende mõtete juurest eemale. Väga võimalik, et kui tal poleks olnud võimet täielikult keskenduda oma töösse, oleks ta endale lõpuks aru andnud, et kavatseb naituda neiuga, keda ta üldse ei tunne ja et «olude sunnile» alistumine on kahtlane pant abieluõnneks. Kuid seda ei juhtunud. 4. juulil pöördus Tšaikovski Moskvasse tagasi, 6-ndal laulatati ta A. I. Miljukovaga ja nad sõitsid kohe Peterburi...

Harjumuseks saanud igapäevase elu põhjalik muutumine oleks mõjunud Tšaikovskile raskesti igasugustes,

iseigi kõige soodsamates tingimustes. Selleks et võimaldada tal osa saada õnnest, mida võimaldas kahekesi kooselu, oli tarvis, et ta abikaasa tema eest pidevalt ja tähelepanelikult hoolitseks. Ta vajab sügavat, hingestatut armastust ning seda tunnetepoeesiat, mille poole helilooja kogu hingest püüdis. Kaškini sõnade järgi hindas Pjotr Iljitš väga kõrgelt sellist naiseideaali, kes oleks olnud täieõiguslik elukaaslane ja võib-olla isegi mehe kaitseingel.

Antonina Ivanovnas polnud midagi, mis oleks vastanud sellele ideaalile. «Ma olin tol ajal pööraselt naljakas,» meenutas ta hiljem. «Millegipärast ma kujutlesin, et mida rohkem ma enesele igasugust kraami külge riputan, seda rohkem ma talle meeldin.» Noor abikaasa tuli hommikul teed jooma pidulikus heledas kleidis, korallkõrvarõngad kõrvas, korallkee kaelas ja suur korallist pross rinnal. Kui vähe sarnanes see labane toon selle ettekujutusega perekonnast, mis Tšaikovskil oli oma lapsepõlvemälestustest! Kui kitsas ja tühine oli nägusa Antonina Ivanovna hingemaailm! «Tema perekond meeldib mulle väga vähe,» kirjutas Pjotr Iljitš 20. juulil kibedusega oma õele. «Ma viibisin äsja kolm päeva maal tema ema juures ja veendusin, et kõik see, mis mulle minu naises päriselt ei meeldi, tuleb sellest, et ta on pärit väga imelikust perekonnast, perekonnast, kus ema oli alati tülis isaga ja praegu, pärast tema surma, ei häbene teda igati laimamast, ning kus seesama ema vihkab!!! mõningaid oma lapsi, kus õed ütlevad teineteisele teravusi, kus ainuke poeg tülitseb emaga ja kõigi oma õdedega jne. ... Ah, milline ebasümpaatne perekond!»

Tšaikovski abiellus ähmase lootusega, et armastus tuleb hiljem, kui ta on oma elukaaslasega harjunud ja teda lähemalt tundma õppinud. See oli tema saatustlik viga. Asi kujunes vastupidiseks: tekkinud sümpaatia muutus lähemal tundmaõppimisel vastikustundeks. Juba kooselu esimestest päevadest alates veendus ta hirmuga, et neil polnud mingisuguseid ühiseid huvisid ja et Antonina Ivanovnale olid kõik tema pühamad tunded täiesti võõrad.

Tekkis küsimus, mis edasi saab, kuid vastust ei leidunud. Pjotr Iljitš pidas ennast kõiges süüdlaseks ja valmis tus vaikides kandma abieluahelaid ning selle juures varjama Antonina Ivanovna eest niipalju kui võimalik oma olukorda ja mängima teiste inimeste ees õnnelikku abi-

elumeest. Kuid ainuüksi mõte sellele eluaegsele sunnitööle, mille ta oli ise enesele kaela võtnud, tekitas temas raevu. Isegi suhtlemisel N. Rubinsteini ja Balakireviga võisid allumine võõrale tähtele ja kestev ülekohus tekitada Tšaikovski hinges vihapurskeid. Seda katastroofiliselt arenesid sündmused 1877. aasta suvel ja sügisel. Juba 26. juulil, kui ta polnud naisega koos elanud kolme nädalatki, sõitis ta ära õe juurde Kamenkasse. «Veel mõned päevad,» kirjutas ta, «ja ma oleksin mõistuse kaotanud.» Antonina Ivanovna jäi Moskvasse korterit sisse seadma.

Elu Kamenkas, tuttavas ja armsas keskkonnas, rahustas Pjotr Iljitši mõnevõrra. Ta jätkas ooperi kirjutamist, oli tulvil energiat, lõbusas meeleolus ja käis pardijahil. Kuid see oli vaid lahenduse edasilükkamine. 11. septembril pöördus Tšaikovski Moskvasse tagasi ja mõistis kohe, et ta ei saa Antonina Ivanovnaga koos elada. *Ei saa.* Antonina ükskõiksus kõige vastu, mis väljus lihtsaimate argipäevaelu huvide raamidest, mõjus tapvalt. «Ühtki korda ta ei ilmutanud vähimatki huvi teada saada, mis ma teen, mida kujutab enesest minu töö, missugused on minu plaanid, mida ma loen, mida ma armastan vaimsel ja kunstilisel alal,» kirjutas Tšaikovski. «Ta ütles mulle, et on minusse armunud juba neli aastat; samal ajal aga on ta üsna korralik muusik... Vaatamata nendele kahele asjaolule ei teadnud ta minu teostest ühtki nooti...» Tšaikovski elukaaslane oli pime ja kurt ka selle tragöödia suhtes, mis toimus otse tema enese silme all inimesega, keda ta omamoodi armastas. Näib, et Antonina Ivanovna jäigi veendumuse juurde, et kui ta oleks kandnud heledate rõivaste asemel, mis Pjotr Iljitšile ei meeldinud, tumedaid, oleks nende abielu kujunenud õnnelikumaks... Vahepeal aga kasvas torm Tšaikovski hinges iga päevaga. Ta kaotas kõige kallima oma elus — töövõime. Teda piinas talumatu mure, surm näis olevat päästjaks, mõtted hakkasid muutuma segaseks. Viimase tahtepingutusega sundis ta ennast 24. septembril Peterburi sõitma, öeldes abikaasale, et sõidab asja pärast. Kuulus psühhiaater I. M. Balinski, kelle Anatoli oli Pjotr Iljitši juurde kutsunud, leidis helilooja tervisliku seisundi raske olevat ja soovitas talle täielikku elukorra muutmist. Oktoobri algul sõitis Pjotr Iljitš koos vennaga välismaale.

Vaikses Šveitsi linnakeses Clarensis, mis asus Genfi

järve kaldal ja kust avanes suurepärane vaade vees peegelduvatele sinistele mägedele, paranes ta tervis järk-järgult. Haiglane häbistatuse tunne ning tühjade juttude ja hukkamõistu kartus nõrgenesid aja jooksul, kuid ei kadunud täiesti. Peale üksinduse mõjus Tšaikovskile tervendavalt loodus, mis ei rusunud haiget. Clarensis veedetud kolme nädalat meenutas Tšaikovski hiljem kui õnnelikke päevi, kuigi haigus polnud veel kaugeltki möödas. Just Clarensis kirjutas ta järgmised uhkustundest kantud, tulvil sisemist usku sõnad: «Aga mul jääb veel palju, palju teha... Kõik see, mis ma seni olen kirjutanud, tundub mulle väga ebatäiuslikuna ja nõrgana võrreldes sellega, mida ma võin teha ja pean tegema. Ja ma teen seda.»

Tšaikovski hakkas taas töötama. Clarensis, Veneetsias, Viinis ja Itaalia linnakeses San Remos, taevassinise, kuid oma helklemise ja kaunidusega teda väsitava mere ääres, töötab ta kogu 1877/78. aasta talve, algul end sundides, pärastpoole aga üha vabamalt, oma kahe suurteose — Neljanda sümfoonia ja «Jevgeni Onegini» lõpuleviimisel. Ooperi instrumenteerimine hakkab lõpule jõudma, ta kirjutab juurde üksikuid stseene. Erilise armastusega peatub Tšaikovski Lenski kujul. Ses suhtes on huvitav, nagu alati, Kaškini märkus: «Lenski oli Tšaikovskile väga sümpaatne,» kirjutab ta, «kuigi algul ta jäi Tatjanaga võrreldes tagaplaanile. Kuid duellistseeni kirjutas helilooja pärast kõige raskemat perioodi oma elus, kui kõlbeline kannatus oleks tema hinge peaaegu murdnud. Veidi end kogunud, hakkas ta jällegi komponeerima ja võib-olla isiklik masendatud meeleolu võimaldaski tal leida Lenski meeleolule õige väljenduse. Kadunud Turgenev rääkis, et tema arvates andis Tšaikovski muusika Lenski kujule palju juurde.»

16. jaanuaril 1878 komponeeris Tšaikovski San Remos mägedesse jalutama minnes duellistseeni lõpu. 18-ndal kirjutas ta Anatolile, kes oli Venemaale tagasi pöördunud: «Töö läheb suurepäraselt... ja ma asusin kirjutama ooperi viimast rasket osa, see on introduktsiooni.» 18-ndal ta juba lõpetas selle töö, 20-ndal aga kogu ooperi instrumenteerimise.

«Jevgeni Onegin»

«Me kogunesime uut helitööd läbi arutama N. Rubinsteyni korterisse,» jutustab Kaškin oma esimesest tutvumisest ooperiga «Jevgeni Onegin», «S. I. Tanejev mängis klaveril, meie aga jälgisime nootide järgi. Mulje jäi väga sügav, kuidagi vapustav...»

Mitte ükski Tšaikovski teos polnud veel Moskva sõprade seas niisugust üksmeelset vaimustust esile kutsunud. «Rubinstein ütles, et «Onegin» on sinu parim teos,» kirjutas Jürgenson Tšaikovskile 1877. aasta lõpul. «Rubinstein on su «Oneginisse» lihtsalt armunud,» teatab Jürgenson mõne aja pärast. S. I. Tanejev, kes oli haruldaset nõudlik muusik, kirjutas Tšaikovskile: ««Onegin» pakkus mulle niivõrd suurt naudingut, selle partituuri läbivaatamine andis mulle nii palju meeldivaid elamusi, et ma pole võimeline leidma selle muusikas kas või ühtki puudust. Suurepärase ooperi!»

«Pidage meeles, põrgulised, et see, mida te praegu teete, on püha asi!» hüüdis proovidel ooperiklassi juhataja, Väikese Teatri näitleja I. V. Samarin, kui valmistuti «Onegini» etenduseks konservatooriumis.

Ooperi esimesteks esitajateks olid Moskva konservatooriumi õpilased. Orkestri ja solistidega viisid proove läbi Pjotr Iljitsi kõige andekamad õpilased S. I. Tanejev ja N. S. Klenovski. Hiljem hakkas ooperiga töötama Rubinstein ise, kes teatas, et lavastamise jaoks tuleb kõik ümber õppida. «Nikolai Grigorjevitš on täiesti süvenenud, lausa uppunud «Onegini» muusikasse: ta on ihu ja hingega asja juures,» teatas heliloojale N. Rubinsteyni abiline K. Albrecht. Kaškini sõnade järgi polnud konservatooriumis veel kunagi millegi vastu sellist huvi tuntud kui selle etenduse ettevalmistamise vastu: solistid, koor ja orkester töötasid täie innuga, näitejuht tegi lihtsalt imet.

Tšaikovskit polnud Moskvast, kui algasid proovid Väikese Teatris, kus konservatoorium, tõi igal aastal lavale oma etendusi. Ta saabus just enne viimast proovi. «Kõik istusid kohtadele,» meenutab Kaškin, «mina läksin amfi-teatrisse ja võtsin istet tugitoolis. Kui enne etenduse algust saal täiesti pimedaks muutus ja näha olid vaid küünlad orkestri noodipultide juures, kuulsin, et minust tagapool

siseneb keegi vaikselt saali ja otsib vaba kohta. Sosina järgi tundsin ma Tšaikovski ära ja hüüdsin teda samuti sosinal... ja me hakkasime ooperit kuulama. Kõik läks suurepäraselt, noortest lauljatest koosneva suure koori häälte oivalt kooskõla ja värske kõlavus oli lihtsalt hirmav. Kirjastseenis, kui tšellod' orkestri tremolo taustal esitavad c-duuris¹ Tatjana armastuse teemat, sosistas Tšaikovski mulle kõrva: «Milline õnn, et siin on pime! Mulle meeldib see nõnda, et ma ei suuda pisaraid tagasi hoida.» Ent ka minuga oli samasugune lugu.»

Esiendus toimus järgmisel päeval, 17. märtsil 1879. aastal. Uue ooperi vastu valitses väga suur huvi, Väikese Teatri saal oli rahvast viimse võimaluseni tulvil, Kaškini mälestuse järgi mõnedes loožides ei istunud, vaid seisti tiheda müürina, kusjuures nendes loožides võis olla inimest viisteist. Kuid täielikku edu siiski polnud. Imelikul kombel oli väliselt suurem menu talupoegade kooril esimeses pildis ja Gremini aarial. Tervikuna tekitas ooper mõningat hämmeldust ja peaaegu nõutust. Ei tule arvata, et Puškini romaani kangelaiste lavaleilmumine oleks olnud midagi ootamatut ja jahmatamapanevat. Tatjana kirjastseeni, stseeni aias ja Tatjana viimast vahekordade selgitamist Oneginiga esitati tol ajal sagedasti draamateatrite laval ja kodustel asjaarmastajalikel etendustel. Kuid need olid draamaetendused, millele olid omased juba väljakujunenud ja äärmiselt tugevaks muutunud lavalise realismi traditsioonid.

Ooperiga aga oli teine lugu. Mälestus vanast tragöödiast, kus käsitleti jumalate, kuningate ja kangelaiste elu, andis ooperilaval veel visalt tunda. Veelgi värskemad ja võimukamad olid romantismi traditsioonid oma üllatuse ja harulduse elemendi kultusega.

See, mida kuulajad 17. märtsil 1879. aastal Väikese Teatris nägid ja kuulsid, ei sarnanenud tegelikult ooperiga. Siin ei olnud lahinguid, vandenõusid, hukkamisi, pidulikke rongkäike ega ka deemonlikke kirgi, süütuid kannatajaid ja salapäraseid kurjuse kehastusi, polnud isegi efektseid kõrgeid noote. Laval keedeti moosi, võeti külalisi vastu ja tantsiti kõige tavalisemat valssi ja masurkat. Olga heitis nalja vanema õe üle, et sel oli kalduvus unistamisele, Tatjana usaldas lihtsameelselt kõige lähedasemale

¹ Do-mažoor.

inimesele, vanale hoidjale, oma esimese argliku armastuse-avalduse. Kõik oli lihtne, isegi argipäevaselt ja koduselt tuttav. Kui Onegin Larinite juures ballil laulis: «Ma tänan teid, ei oodanud ma küll sarnast kõneviisi,» meenus kuulajaile tahtmatult käest kätte levivad vanakesest kirjaniku krahv V. Sollogubi humoristlikud kupleed, mille iga salm lõppes pilklikult: «Täna, ei oodanud.» Isegi oma olemuselt täiesti ooperlikke asjaolusid ei olnud kujutatud ooperlikult, vaid tagasihoidlikult ja kainelt: Lenski hukkumises polnud midagi sangarlikku, vürstinna Gremina perekonna-draamas polnud midagi efektselt-teatraalset. Võis näida, et kogu ooper on proosaline ja isegi tühine, et muusikal pole midagi peale hakata selle liiga koduse miljööga, milles justkui puudusid eredad värvid ja avarad ideed. Paljud kriitikud, kui mitte enamik kriitikuid, suhtusidki selliselt uude ooperisse.

Need etteheited tunduvad tänapäeval hämmastavana. Meie, tajudes selgesti «Onegini» muusika võlu, võime teha kergesti vastupidise vea. Me võime selle ooperi kunstilist siirust ja lihtsust lugeda kergesti tema peamiseks väärtuseks, me võime vahendit võtta eesmärgina. Kuid ooper pole geniaalne sellepärast, et laval moosi keedetakse ja isegi mitte sellepärast, et Tatjana on tavaline tütarlaps. Ooper on geniaalne seetõttu, et Puškin ja Tšaikovski nägid selles tavalise tütarlapse sügavaid tundeid ja tugevat iseloomu, nägid lihtsates olustikulistes situatsioonides poeesiat ja ilu. Romaani ja ooperi aluseks võetud lihtne ja mitte just uus skeem kätkes endas suurt ühiskondlikku sisu. Puškini Tatjana kuju, millesse kriitika polnud täit selgust toonud, leidis Tšaikovski muusikas põhjalikku lahtimõtestamist. XIX sajandil vaieldi palju Tatjana üle. 40-ndail aastail oldi arvamusel, et kui ta armastas Oneginit, poleks tal olnud tarvis oma mehele truu olla ning et siin andis tunda tema allumine suurilmalikele eelarvamustele. Seejuures aga unustati, et suurilmaseltskonnas just ei nõutudki truudust, vaid ainult viisakuskommete täitmist. Hiljem, 60-ndail aastail, naeruvääristas Pissarev Tatjana armumist Oneginisse, tehes seda salvavalt ja teravmeelselt, nagu talle kombeks oli, öeldes, et Tatjana üldse ei tundnudki Oneginit ja et tema, Pissarevi arvates Onegin ei väärigi seda, et teda armastatakse. Kriitiku arvamuse kohaselt oli Tatjana kiri iseloomulikuks tühja fantaseerimise väljenduseks ning täiesti kõlbmatu, raa-

matuliku ja eluvõõra kasvatuse vili. Alles hiljuti, revolutsiooni esimestel aastatel pidasid paljud inimesed Tatjanat jõude elava unistava aadlipreili tüübiks. Nähtavasti nendelsamadel kaalutlustel nimetasid Moskva Kõrgemate Kunstilis-Tehniliste Töökodade üliõpilased 1921. aastal vestluses Leniniga seda Tšaikovski ooperit kergekäeliselt vananenuks ning meile võöraks ooperiks. «Tähendab siis, et te olete «Jevgeni Onegini» vastu?» küsis Vladimir Iljitš lõbusalt. «Noh, minul tuleb siis juba «poolt» olla, mina olen ju endise aja inimene.»¹

Ooperi kujude naiivselt proosaline tõlgitsemine kutsus heliloojas esile energilise vastureaktsiooni.

«Tatjana,» kirjutas Tšaikovski nõrduvalt, «ei ole lihtsalt provintsipreili, kes armub pealinna keigariesse. Ta neitsilik hing on tulvil puhast naiselikku ilu, teda pole veel riivanud kokkupuude tegeliku eluga; see on unistav natuur, kes otsib ähmaselt oma ideaali ning püüab kirglikult seda leida. Kuna ta ei näe enese ümber midagi, mis vastaks tema ideaalile, on ta rahuldumata, kuid jääb rahulikuks. Niipea aga, kui silmapiirile ilmub isik, kes oma välimuselt erineb labasest provintsiaalsest keskkonnast, kujutleb Tatjana teda ideaalina ning kirg haarab teda eneseunustuse ni. Puškin on kujutanud selle neitsiliku armastuse jõudu ületamatult, geniaalselt...» «Duellistseenis,» kirjutas ta sellelesamale naisisikule, kellega ta oli kirjavahetuses ja kes leidis, et kogu duell on tühine donkihotlik vemp, «näen ma samuti midagi palju enam kui see, millest Teie kirjutate. Kas siis see pole sügavalt dramaatiline ja liigutav, kui väga andekas nooruk sureb seetõttu, et tal tekkis saatustlik kokkupõrge suurilma konventsionaalsete vaadetega «aule»? Kas pole dramaatiliselt olukorda selles, et igavust tundev pealinna salongilõvi igavusest, tühisest ärritusest, tahtmatult, asjaolude saatustliku kokkusaatumise tõttu võtab elu noorukilt, keda ta tegelikult armastab! See kõik on, kui soovite, väga lihtne, isegi tavaline, kuid lihtsus ja tavalisus ei kõrvalda ei poeesiat ega draamat.»

Helilooja nägi Oneginis «pealinna salongilõvi», inimest, kes labasest provintsiaalsest keskkonnast erineb vaid oma välimuselt. Tšaikovski suhtus selliselt oma kangelasse

¹ Tsiteeritud kogumiku järgi «Ленин о литературе и искусстве» Moskva, 1957, lk. 629.

järjekindlalt kogu aeg. Mitte ainult viis aastat pärast ooperi kirjutamist, vaid ka 1877. aasta detsembris, kui töö ooperi kallal oli täies hoos, nimetas Tšaikovski Onegini tundetuks dändiks, kes on luuüdini läbi imbunud suurilmalikust *bon ton*'ist¹. Puškinlikku vaatekohta Onegini suhtes lahutab sellest hävitavast iseloomustusest tervelt pool sajandit Venemaa elus, vahepeal olid Dobroljubov ja Nekrassov aadlikest unistajaid halastamatult kritiseerinud, ja lõpuks — vahepeal oli aadlike revolutsioonilisus asendunud segaseisuslaste revolutsioonilisusega. Pooldekabrist Oneginist sai 70-ndate aastate eesrindlike inimeste silmis pealinna salongilõvi.

See, et Oneginile anti niisugune hinnang, muutis radikaalselt tema ja Tatjana suhtes jõudude vahekorda. Just Tatjana sai nüüd ooperis üleva rahutuse ja kirgliku tööotsingu kehastuseks. See ideelise raskuspunkti ümberpaigutamine ei olnud juhuslik. Juba Tšernõševski märkis, et 50-ndate aastate vene kirjanduses on tüüpiliseks, kuigi esimesel pilgul ootamatuks nähtuseks tugeva, kindla iseloomuga ja oma otsingutes väga järjekindla neiu vastandamine nõrgale ja kõhklevale «tõeotsijale», kes oskas küll kangelanna noores suikivas hinges uut elu äratada, kuid niipea, kui sõnadelt oli tarvis minna tegudele, tõmbus kõrvale. Sellist vastandamist esineb Turgenevil, Gontšarovil, Nekrassovil ja Ostrovskil, me näeme seda kõigile tuntud Nataša ja Rudini, Jelena ja Bersenevi, Olga ja Oblomovi kujudes, Nekrassovi poeemis Saša ja Agarini kujudes ning lõpuks «Äikeses» Katerina ja Boriss Tihhonovitši kujudes. Eesrindlikud kirjanikud mõistsid teravalt hukka üksiku romantilise kangelase ja selle, et ta tõde ja vabadust «armastas tegudeta ja fraasitsevalt». Tihe kontakt eluga vastandatakse siin kiidurale mõistusepärasusele, looduse- ja rahvalähedus raamatutarkusele, looduslikkus linna- ja pealinnatsivilisatsioonile. See teema ristub «Näki-neiu», «Undine» ja «Luikede järve» teemaga. Onegini kuju sarnaneb lihtsameelse «looduslapse» hukutanud ja selle eest karistatud kergemeelse ja tahtejõuetu aristokraadi kujuga. Näki-neiud meelitasid vürsti Dnepri põhja, Undine «nuttis surnuks» oma rüütli, nagu Pjotr Iljitš armastas öelda Žukovski sõnadega, Siegfried hukkus üle kallaste tulnud Luikede järve lainetes. Kuid «Jevgeni One-

¹ Suurilma seltskonna tinglik «hea toon».



P. I. Tšaikovski.
Foto 1876. aastast.



N. A. Rimski-Korsakov.
Foto 70-ndatest aastatest.



Maja Clarens'is (Šveits), kus P. I. Tšaikovski elas aastail 1877, 1878 ja 1879.

Tülistseen Larinite pool toimunud ballil. Ooperi «Jevgeni Onegin» esimene lavastus 1879. a. Moskva konservatooriumi õpilaste jõududega



gin» pole muinasjutt ega legend. Psühholoogilises draamas on ka lõpplahendusel eeskätt sisemine, psühholoogiline iseloom. Selle eest, et Jevgeni oli oma elu tarbetult ja tühiselt mööda saatnud ning et ta «õrnade kirgede teaduses» ning pealiskaudses ja südametuse suurilmalikus armastuses kogenud inimesena ei hinnanud sügavalt, elulõpuni, Tatjana tundeid, karistatakse teda teisiti, niisama karmilt. Saatuslik armuavaldus kordub nagu kohutavas unenäos, kuid kordub justkui vastupidi. Jällegi palub keegi abi, ent nüüd on see tema, uhke ja enesekindel dändi, kes anub kunagi tema poolt hüljatud naise jalgade ees vastuarmastust. Jällegi kõlab halastamatu moraaliepistel ja seda, mis Oneginile on praegu kõige kallim ja tähtsam, nimetatakse tühiseks — kas polnud tema, sõge, kord ise kinnitanud Tatjanale, et noor neiu vahetab veel korduvalt «kerged unelmad unelmate vastu»? Nüüd oli tema kord vaikselt kuulata kibedaid sõnu... Äärmine piin oli lahkuda, teades, et õnn oli olnud nii lähedal ja et teda oli armastatud, tulevikus aga pole ees midagi peale vastiku tegevusetuse ja hingetühjuse.

Kui sellest keskkonnast, kus tegutsesid ooperi peategelased, pöörduda muusika valdkonda ja sellesse süveneda, saab meile selgeks, mis määras kindlaks «Jevgeni Onegini» kunstilise laadi. Heites kõrvale igapäevaselt ooperliku välise dramatismi või seda varjundades, andis helilooja tunnetele laval tegevusvabaduse. See, mis isegi «Sussaninis» ja «Ruslanis», «Näkingius» või «Opritšnikus» esines juhuslikult, lüürilise episoodina, sai «Oneginis» kogu ooperi peamiseks sisuks. Loodus- ja olustikupildid jäid ainult loomulikuks keskkonnaks, milles asuvad tegelased. Domineerivaks sai huvi psühholoogilise külje vastu. See huvi ei muutunud kusagil ükskõikseks uudishimuks, ta on tulvil siirast osavõtlikkust. Ooperi sissejuhatuse esimestest helidest peale, mis kannavad kuulaja silmapilkselt Tatjana tunnete maailma, kuni Onegini viimase hüüatuseni, millega ooper lõpeb, ei välju me hingeeludraama voolusest, mis viib meid paratamatu lõpplahenduseni.

Ei enne ega pärast «Onegini» saavutanud Tšaikovski ooperi alal sellist terviklikkust ja ühtsust. Nõukogude muusikateadlased — B. V. Assafjev, A. A. Alšvang, V. V. Jakovlev, B. M. Jarustovski, A. I. Šaverdjan ja teised — on kogunud selle ooperi muusika kohta väärtuslikke tähelepanekuid ja teinud hinnatavaid üldistusi. Nad

on näidanud, et «Onegini» terviklikkus põhineb üksikute osade peenel vastavusel ja sarnasusel, mis lähendavad lüüriliste peategelaste Tatjana ja Lenski muusikalist keelt, on näidanud, kui sügavasti ja loomulikult oli see muusikiline keel juurdunud eelnevate aastakümnete vene olustikulisse lüürilisse muusikasse. Nad viitasid sellele, et Tšaikovski pole oma kangelaste muusikalisi kujusid neutraalselt-olustikulises muusikalises keskkonnas lahustanud, vaid vastupidi, on osanud esile tuua nii Tatjana kui ka Lenski, toonitada nende iseärasust ja isikupärasust ning teha nad meile harukordselt südamelähedaseks ja panna nende saatusele kaasa elama. Tegelikult elus oli Tatjana ja Lenski saatuse traagika veelgi märgatavam. Draama tõepärasuse ja jõulisuse taga tuleb näha inimese isiksust rõhuvate ühiskondlike suhete kirglikku hukkamõistu.

Selles ooperis on Tšaikovski leidnud loomuliku vahekorra vokaalepisoodide, milledes tegelaste tunded avalduvad vahetult, ja orkestri vahel, mis annab edasi ükskõik missugustele aariatele, ariosodele ja retsitatiividele kättesaamatuid hingeelu peensusi. Paratamatu lavaline nõue, et tegelaste mõtteid ja tundeid peavad tingimata väljendama tegelased ise või nad peavad saama selgeks tegelaste käitumise põhjal — kuigi see sageli on vastuolus psühholoogilise tõega —, kaotas «Oneginis» tublisti oma tähtsusest. Sellest, et Tatjana on Oneginisse armunud, saab kuulaja teada mitte niivõrd fraasist, mida ta kvartetis väljendab, kuivõrd esimese pildi lõpu eel pärast hoidja sõnu: «Etskael! Viimati on talle see uus isand meeldima hakand» orkestrisse hoogsalt, ärevalt ning samal ajal rõõmsalt ja kindlalt ilmuvast Tatjana teemast. Unistavalt mõtlik meloodia omandab ereda värvingu, nagu oleks päikesekiir läbistanud hämaruse.

Peterburi ballil, kus Onegin näeb Tatjanat mõne aasta pärast, ei loo Tatjana muusikalist kuju sõnad ega aariad. Tema lavaleilmumisel koori läbiv kiire ja vaimustatud jutukõmin on vaid täienduseks sellele poeetilisele, kuid külmavõitu meloodiale, mis kõlab nagu kauge valsi tasane vastukaja, mida sel ajal esitab üksik klarnet. «Elegantset ja õrnalt», märkis Tšaikovski seda kohta partituuris... Just sellise elegantsena, õrnana ja veidi külmavõitu ning justkui teistest eraldatuna näib Tatjana olevat suurilma seltskonnas. Sel silmapilgul, kui ta kohtab Oneginit, kergitab hetkeks viiuleilt kostev Tatjana armastuse teema

veidi seda rasket eesriiet, mis varjab vürstinna Gremina hingemaailma kõigi pilkude eest. Järgmises, viimases pildis on see eesriie laialt kõrvale lükatud.

Orkestri sissejuhatuse on üles ehitatud vürst Gremini hiilgava ja imposantselt kaaluka aaria «Kõik ead on armastuse vallas» esimesele teemale. Kuid minnes bassilt üle sopranile ja vahetades tonaalsust, kusjuures tulevad ilmsiks vaid mõned, õieti öelda tühised muudatused, võtab meloodia teise iseloomu. Ta muutub peaaegu tundmatu- seni, kuigi jääb oma olemuselt endiseks. Kui helilooja tahtis näidata seda, kuidas mees ja naine on õnnetus abielus teineteisest võõrdunud ning kui ta tahtis näidata, kui kohutavalt kaugel võivad olla kahe hoopis erineva inimese ettekujutused ühest ja samast asjast, siis ta saavutas oma eesmärgi. Gremini aaria, milles on teatud määral ülevust ja mis on igal juhul heasoovlik, on sellest hoolimata tulvil piiratust ja mingisugust masendavat vaimuvaesust. Hoolimata ebasoovitavast aastate vahest on vürst enda, oma armastuse ja abikaasaga täiesti rahul.

Niisiis, vürst on õnnelik. Ent kas ka vürstinna on õnnelik? Algul orkester, seejärel samale teemale ülesehitatud arioso «Onegin, tollal olin noorem» toovad selguse Tatjana hingelisse seisundisse, mida tema mees üldse ei mõistnud. Kuuleme sedasama üksluiset, korduvat meloodia käiku, sedasama tagasipöördumist ühe korduva noodi nagu painava mõtte juurde, mille käest pole pääsemist. See on end elusalt matnud inimese suur lootusetu mure, see on naise salamure, kellel on aastaid veidi üle kahekümne, kuid kõik on juba seljataga... Välgatab vihase protesti puhang nagu äkitselt näkku tungiv puna, see on kibe etteheide saatusele, etteheide Oneginile, ning uuesti langemine tasakaalukasse elutusse sfääri, vangikotta, kust pole väljapääsu. Võib-olla kõige hirmsam on seejuures see, et Tatjanale kõige lähedasemale inimesele see kullatud puur ongi just abielu-uhkuseks, aga selle vangiga vaikiv, aeglane suremine tähendab sellele tasase meelega vangivalvurile «elu, noorust ja õnne».

Onegini muusikiline kuju ei ole lüüriline. Erinevalt Tatjanast ja Lenskist on helilooja näidanud teda mitte niivõrd sisemiselt, kui just väliselt. See muusikiline keel, milles Tatjana ja Lenski oma mõtteid väljendavad, sarnaneb romansitaolise südamliku lüürikaga ja valsi maheda, meloodilise lüürikaga. Jevgenit saatvate või tema arioo-

osse põimitud meloodiate aluseks aga on väga sageli elegantne, sädelev masurka, «tormakas masurka», nagu kunagi Gogol nimetas «Ivan Sussaninis» poola pannide seltskonda iseloomustavat masurkat. Oneginil on elegantne välimus, viimase moe järgi õmmeldud ülikond, teatud üleolev toon, mis «võib-olla on näilik», nagu ütles tema kohta Puškin ise, laitmatu käitumine ja suurilmalik sundimatus. Isegi siis, kui seda külma dändit valdab meeletu kirg, tulevad ta keelele motiivid Tatjana kirjast, justkui näidates kujukalt, et Jevgenil pole hinges midagi enda oma, et kogu tema armastus on vaid Tanja sügava tunde peegeldus. Isegi kibestunud «Ma olen eksin'd ja nuhtlust leidnud!» on vaid nõrgaks järelkajaks endaga rahulolevast koketsest «Teid vaid kui vend võin armastada...»

Ooperi lõpustseen ei õnnestunud Tšaikovskil ühekorraga. Esialgses sõnalises tekstis olid Tatjana kõhklused antud palju tugevamini ja selgemini, kuigi ka siin polnud nende kõhkluste lõpp Onegini suhtes soodne. Hiljem tegi helilooja lõppdueti sõnad ümber, andes Tatjanale rohkem kindlust ja otsustavust. Muusika aga jäi seejuures muutmatuks. Tatjana on, Kaškini suurepärase määratluse järgi, «eelkõige tugev natuur, keda iga torm ei murra». Olles oma õnnetus armastuses hingeliselt tugevnenud, mehistunud ning rikastunud elukogemustega, polnud Tatjana juba ammu enam see kirgliku fantaasiaga tütarlaps, kes, kohates «labaselt-provintsiaalsest keskkonnast välimuselt erinevat» inimest, oli ennast unustades oma tunnete küngas vaba voli andnud. Viimases pildis on Tatjana muusikaline karakteristika lihtsalt haruldane. Tatjana on siin samasugune kui esimeses vaatuses, kuid samal ajal pole enam ka; kui teine pilt on poeem tütarlapselikust armastusest, siis seitsmes pilt on jutustus mehisest ja targast, õrnast ja tugevast naisest. Millise ületamatu meisterlikkusega ühendab helilooja endised Tatjanaga seotud helged ja puhanguised meloodiad, meloodiad-mälestused ning meloodiad, mis tavaliselt puhkavad rahulikult hingepõhjas, uute intonatsioonidega, millés väljenduvad kibedad kogemused, mahasurutud tahe ja ähmane, hingenärv igatsus. Kui imetoredalt tuleb selles muusikaliste niitide põimumises esile Tatjana isiksuse arenemine, tema hingeilu ja varjatud tragöödia. Niisugusel Tatjanal pole niisuguse Oneginiga ühist teed.

Kui Tatjana elu oleks kujunenud teisiti, oleks ta võib-olla viinud oma südamesoojuse ja kaastunde kaugetesse Siberi kaevandustesse, dekabristide sunnitööpaikadesse. Teisel ajaloo perioodil oleks ta võib-olla läinud halastaja-õeks Sevastopoli ja Ruštšuki haiglatesse, oleks vaevelnud Schlüsselburgi vanglamüüride vahel, oleks tegutsenud propagandistina esimestes töölisringides või kodusõja päevil organisaatorina karmis põrandaaluses võitluses. Hoolimata kõigest lihtsusest ja vähenõudlikkusest on Tatjana muusikaliselt kujusse koondunud XIX sajandi ja XX sajandi alguse vene naise paljud helged iseloomujooned ning rahvusliku karakteri oluline külg. See kuju on väga avar ja mahukas. Seepärast ongi küsimus Tatjana truudusest vürst Greminile alluva iseloomuga. Tähelepanelik ooperi kuulaja näeb teoses mitte «tunnete vabaduse» teemat, nagu see küsimus on püstitatud kas või «Carmenis», vaid tõeliste ja mittetõeliste tunnete teemat, ning iseloomukindluse ja -sügavuse probleemi. Tatjana jääb enesele kindlaks. Ta vastas Oneginile oma südant avades («miks salgan seda?») ja resoluutse suhete katkestamise puhul («nüüd olen ma ju teise päralt, mu saatust otsustatud ju, ma olen ikka talle truu») samasuguse otsekohesusega kui varemgi — oma poeetilises, julges kirjas. Meile on Tatjana kallid sellisena, nagu ta on. Temale tahaks rohkem kui teistele Puškini ja Tšaikovski kangelastele öelda seda, mida ütles kunagi Tanja algkuju looja: «Venemaa süda ei unusta Sind, nagu ei unustata esimest armastust!»

XI peatükk

«Neljas sümfoonia»

Oma uue sümfoonia kirjutamist alustas Tšaikovski enne «Onegini» ja lõpetas selle veidi enne «Onegini» valmimist. «Möödunud talvel, selle sümfoonia kirjutamise ajal, kannatasin ma tugevasti raskemeelsuse all,» meenutas helilooja 1878. aasta veebruaris, «ning see teos kajastab õigesti seda, mida ma siis tundsin. Ent see on just nimelt kajastus. Kuidas seda edasi anda selges ja kindlas sõnastuses — ei oska, ei tea. Palju olen ka juba unustanud. Järele on jäänud vaid üldised mälestused kirglikkusest ja kogetud tundmuste õudusest.»

1877. aasta mai algul oli sümfoonia kolm esimest osa visanditena juba valmis. Sama aasta mais jõudis Tšaikovski nähtavasti veel enne «Onegini» alustamist mustandina kirjutada ka viimase osa. Seejärel saabus pikk vaheaeg: mais-juunis töötas helilooja ennastunustavalt ooperi kallal, juulis abiellus ta Antonina Ivanovna Miljukovaga. Suve lõpul, kui ta viibis Kamenkas lühiajalisel puhkusel, alustas ta lõpuks sümfoonia esimese osa instrumenteerimist. Kuid sümfoonia lõplik viimistlemine ja instrumenteerimine kogu ulatuses sai teoks alles pärast Tšaikovski haigust ja välismaale sõitu sellesama sündmusterikka 1877. aasta novembris ja detsembris, see tähendab, pea-aegu samaaegselt «Oneginiga». Pjotr Iljitš kirjades nähtub, et ta hindas sümfooniat rohkem kui ooperit. Mis-sugune on siis selle sümfoonia sisu, mis avas uue perioodi Tšaikovski sümfooniliste teoste loomisel ja mis asus tema elus kahe epohhi piiril?

«Te küsite minult,» kirjutab Pjotr Iljitš ühes oma kõige sagedamini tsiteeritavas kirjas, «kas sellel sümfoonial on kindel programm? Kui mulle mingi sümfoonilise töö kohta see küsimus esitatakse, vastan ma tavaliselt: *mitte mingi-sugust*. Tõepoolest, sellele küsimusele on raske vastata. Kuidas saab ümber jutustada neid ebamääraseid tundeid, mida elad läbi ilma kindla süžeeta instrumentaalteose kirjutamisel? See on puhtlühiriline protsess. See on hinge muusikaline pihtimus, hinge pihtimus, kuhu on kogunenud palju sellist, mis otse nõuab väljapuistamist, kusjuures see hing oma põhiomaduse tõttu väljendub helides analoogiliselt sellele, kuidas luuletaja-lüürik väljendab end värssides. Vahe on vaid selles, et muusika käsutuses on märksa võimsamad vahendid ja peenem keel hingelise olukorra tuhandete erinevate momentide väljendamiseks... Asjata püüaksin ma väljendada... sõnades seda ääretut õndsust, mida kutsub esile see... tunne, mis mind valdab, kui tekib peamine mõte ja kui see hakkab võimsalt kasvades teatud kuju võtma... Kogu sisemus väriseb ja peksleb erutusest, vaevalt jõuad eskiise üles märkida, sest üks mõte järgneb kohe teisele... Vahel kaob vaimustus mõneks ajaks... Väga sagedasti peab täiesti osavõtmatu, mõistusepärane ja tehniline tööprotsess appi tulema... Kuid teisiti pole võimalik. Kui kunstnikul see hingeseisund, mida nimetatakse inspiratsiooniks, ja mida ma praegu püüdsin kirjeldada... esineks vahetpidamatult, ei

saaks ta ühtki päeva elada. Keeled katkeksid ning pill puruneks pihuks ja põrmuks!»

Seejärel Tšaikovski teatab, et kõne all olevas sümfoonias on programm olemas, ning et «on võimalik sõnadega seletada seda, mida see püüab väljendada». Kuid see katse sümfoonia sisu «sõnadega seletada» ei rahuldanud autorit ennast sugugi. Sellele kirjale, kus Tšaikovski püüab loomingu protsessi sõnades edasi anda, kirjutab helilooja kuulsa postskriptumi: «Praegu lugesin kirja enne ümbrikku panemist läbi, ja mind valdas hirm Teile saadetud programmi ebaselguse ja puudulikkuse pärast. Esimest korda elus tuli mul muusikalisi mõtteid ja kujundeid ümber panna sõnadesse ja fraasidesse. Ma ei osanud seda öelda nii nagu tarvis...»

Mis siis tegi helilooja rahutuks tema enda poolt koostatud selgituses? Võib arvata, et mitte niivõrd «ebaselgus», kui just konkreetsuse küllus, seletuste liigne üksikasjalisus, mis varjutasid sümfoonia peamise sisu ja andsid teosele ebakohase pisiargipäevase koloriidi. «See on see melanhoolne tunne,» kirjutab ta näiteks sümfoonia teises osas domineeriva meeleolu kohta, «mis haarab meid siis, kui õhtul üksinda kodus istume, päevatööst väsinuna, võtame raamatu kätte, kuid see langeb käest...» Selle sama seletuse kohaselt kujutatakse kolmandas osas «tabamatuid kujundeid, mis tekivad kujutluses, kui oled veidi veini joonud ja tunned joobumuse esimest faasi». Selle osa keskel, «äkitselt meenus pilt lõbusas tujus talumeestest ja tänavalaul... Siis kusagil kaugel läks sõjavägi orkestriga...» Samal ajal niisugune piltlikkus või illustratiivsus, mis iseenesest võib esineda ja on tõepärane, tuleb Tšaikovski muusikas ette võrdlemisi harva ja ta on nendelgi harvadel juhtudel täiesti alluvas seisundis. Ühes oma artiklis vaidles helilooja energiliselt vastu katsetele leida iga hinna eest Liszti «Surmatantsus» peale surmatantsu pildist tekitatud üldmulje veel teatud seiku ja olustikulist miljööd, kus surm tabab oma ohvrid. Tema veendumuse kohaselt olid need «proosalised pretensioonid... muidugi väga kaugel sellisest põhjalikust ja ühtlasi peenest kunstnikust nagu Liszt». Pole põhjust arvata, et Neljandas sümfoonias, mille sisu Tšaikovski omaenese tunnistuse järgi ei osanud «edasi anda sõnades, nii et neil oleks selge ja kindel järjestus», ta taganes oma kunstilistest tõekspidamistest ja hakkas helides kujutama olustikupilte, mida

oleks võinud kerge vaevaga sõnades edasi anda. Veelgi rohkem veenab selles kiri, mille helilooja kirjutas veidi hiljem kui ülaltsiteeritud kirja, mis oli adresseeritud N. F. von Meckile.

«Mis puutub Teie märkusse, et minu sümfoonia on programmiline, siis olen sellega täiesti nõus,» kirjutas ta Tanejevile, «... kuid see programm on niisugune, et seda sõnades formuleerida pole üldse võimalik... Kuid üks selline ju peabki olema sümfoonia, see tähendab kõige lüürilisem muusikavorm? Kas ta siis ei pea väljendama kõike seda, milleks pole sõnu, aga mis ise otse kipub hingest välja ja tahab, et ta leiaks väljenduse?»

Ent kõik need kaalutlused käisid vaid programmi detailide kohta. Sümfoonia üldist ideed pidas Tšaikovski, nagu ta kirjutas Tanejevile, väga arusaadavaks, «mõistetavaks ka ilma programmita». Mõlemas kirjas nimetas Pjotr Iljits kõhklematult sümfoonia peaideeks, «tuumaks» halastamatu saatuse teemat.

Sellega algab sümfoonia. Metsasarved hüüavad ohjeldamatult ja raevukalt, neid toetavad kahedavõitu fagotid. Nende hüüetest ei teki meloodiat — mis meloodiat siin saab olla —, vaid mõned üha korduvad läbilõikavad, katkendlikult käskivad helid. See sarnaneb sõjaväesignaaliga, mis on sööbinud Tšaikovski mällu juba esimestelt kohutavatelt Peterburi-aastatelt, need helid sarnanevad kõige rohkem ratsaväefanfaariga, ainult et on veidralt lühikeseks muutunud ja kaotanud kutsumise intonatsiooni, aga koos sellega ka viimased inimlikkuse jooned. See on labastatud, alasti tahe ilma eesmärgi ja ideeta, see on kontsentreeritud mürisev hävitamisjõud.

Raevukalt möirgavat koori täiendavad üha uued pillirühmad: liituvad tromboonid, raskelt ühineb teistega tuuba, kõige madalama heliga vaskpill, ja saatuse teema läheb hiiglase aeglase sammudega alla bassiregistrisse nagu maa alla. Uuesti lendab taeva poole saatanlik fanfaarihüüd. Üha valjemini ja ohjeldamatult kõlab selles meeletu ähvardus. Löök. Veel kõrd löök! Kuid siin looduse jõudude märatsemine justkui väsib. Fanfaarid kõlavad summutatumalt, harmoonilisemalt, juba on nad muutunud jõuetuks ja lõpetavadki. Heli teeb võimsa hüppe üles nagu kunagi «Ööbikus», kuuldu klarnetite ja fagottide kurblikku itkemisetaolist oigamist, see jääb vaiksemaks

ja vaiksemaks ning selsamal itkemise liugleval, laulval intonatsioonil hakkab voogama meloodia.

Nii imelik kui see ka ei ole, ent see meloodia on oma rütmilt veidi sarnane mürisevate saatusefanfaaridega ning lähedane sissejuhatuse nukralt alanevale käigule ja klarneti kaeblikule sosinale. Kuid siiski on see tõeline elurõõmus meloodia, värelev ja nõtk. Iga tundevarjund — nukrus, õrnus, ärevus, meeleheide ja vapustav kannatus — peegeldub selles nõiduslikult nagu hõbepeeglis, muutudes üllamaks. Talle on omane helge, tantsuline graatsilisus isegi keset kõige valusamaid elamusi. «Valsilises liikumises» — nõnda märkis helilooja seda kohta partituuris. Ent Glinka «Valss-fantaasia» aegadest saadik polnud veel kordagi pöörisetaoline, õhuliselt keerlev liikumine nii tõepäraselt, taaselustanud inimese igavesti värelevat, laine-sarnaselt liikuvat hingeelu. See on valsi hing, tema rütmiline hingus on rohkem kui valss ise. Ta on õhuline, tujukas ning ta võibeb ja virvendab nagu palavale päikese-paistelisele metsalagendikule laskunud liblika tiivad. Võib arvata, et just nimelt siin, Tšaikovski käsikirja mustandis, nagu sellest jutustab Kaškin, oli märkus «Mälestused ballist». Kuid helilooja ei kustutanud seda pealkirja asjata maha. Selle episoodi muusikaline sisu on avaram kui «mälestus kirglikest ja armsatest kujudest», millest räägib Kaškin. See on helge unistuse ja noore siira tunde suurematu poeesia. See on kirglik igatsus ideaali järele, unistus olemasolu rõõmuküllasest täiuslikkusest.

Liikumine muutub kiiremaks. See, mis veel äsja oli rahulikkuse sümboliks, omandab ärevuse varjundi, kõla jõud kasvab ähvardavalt, helidetulv laieneb, muutub tormiliseks ning võimsa kõrglaine haritipul ilmub saatuse teema. Seekord pole need metsasarved, vaid kriiskavad trompetid, mis paiskavad selle avara taeva alla lahingusse kutsena, kähiseva sõjakisana. Ja kohe niipea, kui trompetid vaikivad, kõlab vastusena endine värelev ja nõtk meloodia, mis on tulvil ärevust ja hirmu. Tema rütm muutub katkendlikumaks, vahetevahel tuleks tal justkui õhust puudu. Hing nuriseb ja kaebled kibedalt ning püüdleb väsimatult, kirglikult õnne poole. Hüüavad saatusefanfaarid ja kuigi nende tapvad helid elujõudu kahjustavad, viimane ei nõrgene. Meeleheite ja hirmu puhangu-test kerkib esile kirgastunult-murelik, mehine esialgne

meloodia. Inimene pole veel oma saatust võitnud, kuid on iseenese juba ära tundnud.

Neljanda sümfoonia esimene osa, mis on tulvil draamatilisi vastandamisi, moodustab grandioosse sümfoonilise poemi. Siin pole väliseid sündmusi, looduspilte ega maalilisi kirjeldusi, mille poolest on tugevad Berlioz, Liszt või Mendelssohn. Tšaikovski aga kujutas oma sümfoonias nagu «Oneginiski» käega katsutavalt reaalselt hingeelu, näitas isiksuse arenemist ja mehistumist. Siin ei ole beethovenlikke titaanlikke mõõtmeid ega võimsaid kirgi. Neljanda sümfoonia kangeline pole mitte XVIII sajandi lõpu saksa «tormiline geenius», vaid 1870-ndate aastate vene eesrindlik inimene, kes januneb tõe ja õnne järele, kellel on piinavad kahtlused ning kellele on osaks saanud raske saatuse. Ja see saatuse on seda raskem, mida ausamad ja ennastsalgavamad on otsingud.

Nõnda tekib filosoofiline saatuse teema. Tšaikovski kogu hilisema loomingu kõige silmapaistvamad saavutused on seotud selle teemaga, kusjuures helilooja on seda teemat hiljem veelgi sügavamalt tunnetanud ja põhjalikumalt lahti mõtestanud. Kuid Neljandas sümfoonias sai teema «inimene ja saatuse» esmakordselt tema teose peamiseks sisuks, määras esmakordselt kindlaks teose kogu arenemiskäigu. Vaadelgem seda teemat veidi lähemalt.

Paljudes Puškini teostes, samuti Gribojedovil, Nekrassovil, Ogarjovil ja Dobroljubovil esineb korduvalt ebasõbraliku saatuse kujusid või valuliselt nukker mõte kurjast saatuse pilkest. Kuid rahva teaduses on saatuse teema tublisti vanem. Venemaale murrangulisel XVII sajandil, mis on peaaegu kõikide vene kunsti lüüriliste žanride alguseks, andis see teema juba lopsakaid võrseid. Vana, esiisade elu-olu tugisammaste kõikumalöömine sünnitas uued mõisted ja uued kujundid. Muutub kahvatumaks mõte, et jumal võtab isiklikult osa inimeste elust ja et on võimalik temalt armu paluda. Vanad, veel ristiusueelsest ajast pärinevad ettekujutused saatusest — salapärasest olendist, kellest sõltub inimese elu — omandavad uue, sügavama tähenduse. Nendes püüab vene inimene anda ähmasele arusaamale varjatud põhjustest ja stiihilisest seaduspärasusest, mis valitseb seal, kus alles hiljuti oletati jumaliku tahte olemasolu, materiaalist alust.

See polnud vene inimeste süü, vaid nende õnnetus, et

saatus osutus tavaliselt karmiks, õnn aga õnnetuseks. Sellest lauldi lauludes — neidude, vaeslaste, noormeeste ja vangipõlvelauludes. Sellest loodi XVII sajandil suur lugu laul «Lugu Murest-Õnnetusest». Eriti tähelepanuväärsed on siin episoodid, kus saatuse Mure-Õnnetuse kujul halasamatult noormeest jälitab. Asjata püüab noormees Mure eest ära minna: ta ei saa tema eest põgeneda, nii nagu ei saa põgeneda iseenda eest. Noormees lendab Mure eest kullina — Mure tal kannul valge jahipistrikuna. Noormees läheb põllule halli hundina, Mure talle järele hurdakoertega. Noormees muutub põllul stepirohuks, Mure aga tuleb terava vikatiga:

Õnnetus hakkas veel noormeest naermagi:

«Saagu sa, rohuke, maha raiutud,
leba sa, rohuke, pikali niidetud,
tormised tuuled sind laiali puhugu.»

Läks siis noormees kalana merele,
mure ta kannule tiheda noodaga.
Ja Mure-Õnnetus hakkas veel naermagi:

«Peagi sind, kalake, kaldale püütakse,
peagi sind, kalake, äragi süüakse,
asjatut surma sured sa, vennike!...»

Pjotr Iljitš võis «Lugu Murest-Õnnetusest» ka mitte teada, kuid ta on ustav selles kajastunud rahvakujutluste laadile. Neljandas sümfoonias esinev saatuse on täiesti venepärane kibe saatuse... Kuid Tšaikovski muusikast ei hoova lootusetust ja alandlikkust — selles ongi tema oluline uudsus XVII sajandi lugulauluga võrreldes.

Sümfoonia teises, aeglasemas osas arendab helilooja edasi, nagu see Tšaikovskil sageli esineb, neid meeolusid, mis on lähedased esimese osa helgetele, rahustavatele episoodidele. Kirglikud, murelikud intonatsioonid on ajutiselt lahkunud. Puupillidelt kõlab tasa lihtne laulev meloodia. Justkui sellele vastates esitavad keelpillid teise viisi, mis algul kõlab veidi nurgelisena, hiljem aga omandab kütkestavalt mängleva iseloomu. See on üks graatsilisemaid episoode Tšaikovski kogu sümfoonilises loomingus, olles tulvil elu võlude tunnetamisest.

Kolmas osa — skertso — on nagu Esimese ja Teise sümfoonia skertsogi omapäraselt fantastilise varjundiga.

Keelpillide hoogne *pizzicato* viib kuulaja enesega kaasa nagu joovastav tuulekeeris. Muinasjutuline lend katkeb. Ta pole viinud meid kaugele. Me asume ikka samas, möödunud sajandi vene linna või linnakese igapäevases muusikalises õhkkonnas. Puupillidelt kostab lihtne tänavauluke, vaskpillidelt aga midagi marsitaolist. Pillide kasutamine iseseisvate rühmadena valmistab ette keel-, puu- ja vaskpillide vastastikuse hüüdlamise lõppefekti, kusjuures igal rühmal on oma teema.

Sümfoonia kolmandas osas lüüriline kanglane justkui puudub. Täpsemalt öeldes, ta esineb seal süvenenud vaatlejana, kellest voogab mööda eluvool, mida tema ei suuna. See kangelase vastandamine keskkonnale ning see nukra ja üksiku inimese kontrast maailmaga, mis elab oma seaduste järgi, tekib sümfoonia finaalis uut moodi, saavutades seekord tohutu traagilise väljendusrikkuse. Nagu Esimese ja Teise sümfoonia ning Esimese klaverikontserdi finaalis, nii maalib Tšaikovski ka siin rahvapidu ja ülilõbusat pillerkaari jõuliste pintsliõmmetega. Kuid esmakordselt see pidulikkus ei haara hinge tervikuna. «Jevgeni Onegini» esimeses pildis kuulavad kaks neidu talupoegade laulu — lüürilist «vaeslapselaulu» ning elurõõmsat ja uljast «Tuli üle sillakese». Olga, kelle ellusuhtumine on ülemeelik ja mänglev, rõõmutseb südamest ja hakkab kohe selle laulu hoogsat kordusvärssi kaasa laulma. Tatjana on nukker. Võib-olla puutudes kokku lihtsate tunnete patriarhaalse, vähenõudliku maailmaga tunneb ta veelgi rohkem oma üksildust. See stseen, millel Puškini romaanis ei ole algkuju ja on järelikult tervikuna helilooja loodud, tuleb Neljanda sümfoonia finaali mõeldes tahtmatult meelde. Sellest, mis ooperis on antud poolvihjena, sai siin laiahaardeline maaling. Inimese pale, kelle mure on palju sügavam ja avaram kui solvumine ainult omaenese ebaõnnestunud elu üle, mida nii siiralt on kujutatud sümfoonia esimeses osas, kerkib uuesti esile selle finaalis. Nagu nimetu noormees «Loos Murest-Õnnestusest», nii kannab ka sümfoonia lüüriline kanglane endaga kõikjal kaasas oma saatust, oma lohutamatu muret. Ta püüab vaigistada oma valu pildiga rahvapidustusest, teiste inimeste lõbustuste kärarikaste helidega. Ta peab iseenese unustama, et ammutada rahva tarkusest ja rahva surematusest uut elujõudu.

Rahvaloomingu tohutute aarete hulgast valis Tšaikovski

Neljanda sümfoonia finaali jaoks välja laulu «Aasal kasekene kasvas». See neidudelaul on levinud kogu Venemaal ja on vahetult seotud vanaaegse paganliku «kase mürdmise» tavandiga. Semiki ajal, see on seitsmendal neljapäeval pärast lihavõttepühi, punusid neid kaseokstest pärgi ning mängisid lintide ja kasepuutükkidega ehitud «semikipuu» ümber ringmänge, lauldes valjusti:

Aasal kasekene kasvas,
aasal käharake kasvas.
Ai-luli-luli kasvas,
ai-luli-luli kasvas.
Pole, kes kasekest murraks.
Pole, kes käharat murraks.

Mina nooruke, terane,
lähen aasale kõndima.
Valge kasekene murren...

Tavandi mõte ja laulu sisu on tähendusrikas. Kase kaunistamine ja mürdmine on abielu sümbol. Laul ning sellele järgnev pärgade vettelaskmine on saatuse manamine, tulevikuennustuse vorm. Ega asjata laulda laulus hiljem kolmest saatusest: minna mehele «vanale» (äärmine õnnetus), minna mehele «noorele» (see tähendab nooremale kui pruut ise; kuigi see on parem kui vanale mehele minna, on see ikkagi veel halb) ja minna mehele «omaealisele» (neiu kõige õnnelikum saatust).

Erinevalt paljudest tavandilauludest ei lauldud laulu «Aasal kasekene kasvas» väarikalt ja rahulikult. Joobnustav kevadine õhk, ühtlane ringis liikumine ehitud puu ümber, valjuhäälna ja kauakestev laulmine (kolme salmi — neiu kolme saatust — korrati palju kordi: nii palju, kui oli tarvis, et iga ringmängust osavõtja sai vastuse küsimusele, missugune on ta saatust) — kõik see mõjus elektriseerivalt... Laulu lauldi erutatult, väljendusrikkamalt kui tavaliselt, peaaegu vaimustusega.

Pjotr Iljitš võis seda laulu kuulda juba lapsepõlves mõnes Votkinski kasesalus, ta võis seda kuulda ka Moskovas elades. «Aasal kasekene kasvas» on võetud muuseas M. A. Mamontova poolt kogutud ja lastele kohandatud vene laulude teise vihku. Just 1877. aasta kevadel vaatas Pjotr Iljitš neid läbi ja redigeeris. Igal juhul kõlab laul

kasest Neljanda sümfoonia finaalis mitte kui suurepärase näidis rahvaloomingust (nii on seda käsitanud Balakirev poeetilises «Avamängus kolmele vene rahvalaulu teemale»), vaid kui sümfoonia üksildase kangelase muusikaliine mulje. Siin tuleb esile kõlajõu jämedavõitu raskepärusus ja võimsus, millel ei puudu ka pinev ülesärritus, ning mingisuguse marulise jõuga visalt korduvad variatsioonid hüüdleavad vastastikku sümfoonia kangelase sise-mise rahunusega. Kirglik dramatism kandub üle finaali muusikasse. Enne seda kui trompetitelt kaigub kõuehääle saatuse teema, mis jõuab ka siin kangelasele järele, kõlab rahvalaulu teema ise oma piinavalt nukra ja igatseva varjundiga. Kuid äike on möödas, ehitud kaseke raputab maha vihmavalingust külge jäänud piisad, pidumeeleolus rahvahulk hakkab uuesti kätsema, keelpillid esitavad hoogsaid passaaže ja keset tormilist juubeldamist lõpeb sümfoonia.

Neljanda sümfoonia mitmekesist muusikalist materjali haarab terviklik mõte. See liidab teose ühte, loob laiahaardelise ja mahuka vormi, kuhu mahub suur sisu. Tegelikult on see saatuse löökidele vastupanu osutava ja raskest katsumustest murdumatuks jäänud inimhinge ilu ülistamine. Keset loodusjõudude ookeani asub inimese igavesti lõkendav süda, väljapääsu otsiv teadmishimuline mõistus, reipad, alati siirad tunded ning raugematu tahe elada, olla õnnelik ja vaba.

Nagu näha, jõudis Pjotr Iljitš oma uue teosega sõprade vaadetest ette. Vähemalt Rubinstein, Laroche ja Tanejev ei hinnanud seda vääriliselt, osaliselt võib-olla ka selle tõttu, et nad olid «Jevgeni Oneginist» saanud muljete mõju all. Sümfoonial polnud Moskva publiku seas menu ja ta vajus kümneks aastaks unustusehõlma. Neljanda sümfoonia saatuse etendas Tšaikovski elus teiste põhjuste kõrval tähtsat osa. Sellele lähedaste teemade ja sümfoonilise suurvormi juurde ei pöördunud Tšaikovski tagasi niipea, alles 1885. aastal kirjutas ta programmilise sümfoonia «Manfred», aga veelgi tihedamalt Neljanda sümfooniaga seotud Viienda sümfoonia kirjutas tervenisti kümme aastat hiljem, 1888. aastal. Pärast Neljanda sümfoonia ja ooperi «Jevgeni Onegin» lõpetamist tuleb Tšaikovski elus nooruseveendumuste revideerimise ja otsingute ajajärk. See protsess osutus lõppkokkuvõttes kasvuhäiguseks. Sellest raskest ajajärgust väljus helilooja mehisema ja tuge-

vamana. Kuid küpsemis, sügavamis ja meisterlikumais teoseis polnud enam täiel määral tema varasema loomingu kordumatut võlu, raskeil aastail 1878—1884 oli midagi jäljetult kaotsi läinud. Selles mõttes võib «Jevgeni Oneginit» ja Neljandat sümfooniat pidada hüvastijätuks noorusega.

KOLMAS OSA

I peatükk

Rasked aastad

Esimesed tundemärgid sellest, et helilooja on õnnetu, ilmuvad Tšaikovski kirjadesse juba ammu enne 1877. aastat. Tema hingeärevuse kõige silmatorkavamaks küljeks on rahulolematuse oma üksildase eluga ja igatsus perekondliku ringi järele. Teine külg on seotud tegevusega kunstipöällul. Tšaikovski tunneb, et Moskva muusikaline keskkond muutub talle koormavaks. Teda ärritab Moskva haritlase ääretult rahulik ja lõtv igapäevane elu, konservatooriumiringkonna silmaring näib talle kitsana ja konservatoorium, mida N. Rubinstein juhatab võimuka käega, väsitab teda oma üksluisusega. Ta unistab pikaajalisest puhkusest — aastasest või kahesest — ja selleks ajaks Moskvast lahkumisest. Nagu me juba teame, loobus Tšaikovski 1875. aastal alatiseks oma tegevusest muusikakriitikuna. Mingisugune pööre leidis aset helilooja elus, kes seniajani oli nii tihedasti seotud Moskvaga ja Moskva muusikutega. Uhes Anatolile saadetud kirjas tungib Pjotr Iljitšil esile kibe fraas: «...Siin pole kedagi, keda ma võiksin sõna tõsiselt mõttes nimetada sõbraks (kas või selliseks, nagu oli mulle Laroche...)». Ja sellesamas kirjas: «Ma ei või pühapäevi taluda. Argipäevadel töötad ettenähtud aja ja kõik läheb libedasti nagu masinal; pühapäevadel aga langeb sulepea käest, tahaks külastada lähedasi inimesi, südant kergendada, ja just siis ilmubki (kuigi liialdatud) melanhoolsus ja üksildustunne.»

70-ndate aastate lõpuks väheneb Moskva muusikaelu ideeline pinge. Pole näha uusi innustavaid plaane, nõrgeneb Moskva muusikaringkondade võitlusühtsus. Odo-

jevski suri; Laroche asus pärast Peterburi siirdumist seisukohale, mis oli paljudes küsimustes vastupidine tema endiste progressiivsete vaadetega ja Moskva muusikaringkondade üldise suunaga; Ostrovski ei tundnud enam huvi muusikaliste küsimuste vastu. Inimesed sammusid elus üksteisest lahus. Pole juhuslik, et neil aastail oli märgata ka teise monoliitse muusikalise rühmituse — balakirevlaste ringi — lagunemise tundemärke. 50-ndate aastate lõpul tekkinud võimas muusikalis-valgustuslik liikumine muutub kiduraks. Suurtest ülesannetest, mis tol ajal püstitati, olid ühed enamalt jaolt lahendatud, teised — eelkõige muusikalise hariduse laialdane demokratiserimine — osutusid tolle aja tingimustes täiesti lahendamatuks, mõned ülesanded aga killustusid ja kaotasid oma ideelise tähtsuse ning muutusid argipäevasteks pisiasjadeks. Midagi taolist toimus ka peredvižnikutest maalikunstnike juures, mis viis Stassovi ja Kramskoi eri suunda.

Kriis ei valitsenud neil aastail mitte ainult kunstialastes rühmitustes. Enam ei eksisteerinud seda autoriteetset ideelist keskust, milleks veel nii hiljuti olid eesrindlikele vene inimestele «Sovremennik» ja «Kolokol». Revolutsiooniline narodniklus astub otsustava tähtsusega kahevõitlusse isevalitsusega ilma selge perspektiivita, ilma rahva kindla toeta, kõlbmatu individuaalse terrori taktikaga. Valitsusel õnnestub teistkordselt pärast 1861. aastat saada olukorra peremeheks ning pärast revolutsiooni pealetungi tagasilöömist ja oma sangarlike vastaste rühma füüsilist hävitamist juhtida riiki «ohjeldamatu, uskumatult mõttetu ja metsiku reaktsiooni»¹ tee. 80-ndail aastail, olukorras, mil laiu demokraatlikke ringkondi valdas väsimus ja pettumus, algas nõndanimetatud Aleksander III «vastureformide» aeg, mil tehti meeletut katset viia nullini isegi seda, mida valitsus oli pärast Sevastopoolit sunnitud lubama.

Erinevalt eelmise tsaari «euroopalikust» maitsest tuleb nüüd moodi «vene stiil». Astutakse ettevaatlikke samme, et vastu tulla kunstiavalikkuse soovidele. Moskvast likvideeritakse itaalia era-teatriettevõtte. Ostrovski määratakse pärast paljuaastasi taotlusi alles veidi enne oma surma tähtsale kohale keiserlike teatrite Moskva kontoris, Bala-

¹ V. I. Lenin, Teosed, 1. kd., lk. 255.

kirev saab koha õukonna laulukapellis. Mõiste «vene kunst» lakkab olemast avalikkuse silmis midagi kahtlast, vastupidi, taljes palitut ja tõkatiga määratud saapaid hakatakse hindama kui midagi kindlat, kui tsaaririigi tuge. Muidugi mõista oli see kõik jäme ja silmakirjalik võltsrahvalikkus. Aleksander III õukonna natsionalism oli niisama kaugel vene rahvast ja vene kultuurist, nagu eelmistel aastakümnetel olid seda gallomaania ja italo-maania.

Sel ajajärgul, — algul aastate 1879—1881 terava poliitilise kriisi, seejärel aga üha jultunumaks muutuva reaktsiooni ajajärgul — viibib Tšaikovski kaugel oma tavalisest muusikalis-ühiskondlikust keskkonnast, suuremalt jaolt aga väljaspool Venemaad. Pjotr Iljitš sõitis Moskvast ära 1877. aasta septembris ja jäi kauaks temast eemale. Katse jätkata järgmise aasta sügisel pedagoogilist tegevust konservatooriumis käis talle üle jõu.

1877. aastal üleelatud hingevapustus teeb tal suhtlemise inimestega väljaspool kitsaid perekondlikke raame pea-aegu talumatuks. Hinge näriv tusk kihutab teda ühest kohast teise. Ta tunneb, et on suuteline armastama Moskvat ja konservatooriumi ainult kaugelt. Ligidal olles teki-vad tal haiglase vastikustunde hood, mis sarnanevad vihkamisega. N. Rubinstein hindas olukorda õigesti ja hakkas esimesena rääkima sellest, et Pjotr Iljitši asemele kutsutaks tema parim õpilane S. I. Tanejev. Tohtu kergendustundega vabaneb Tšaikovski professorikohustustest. Esmakordselt omandab reaalse mõtte «vabakunstniku» nimetus, mis talle kunagi Peterburi konservatooriumi lõpetamisel anti. Kuni 1885. aastani elab ta ainult oma loominguga tegeleva ja omal soovil elukohta vahetava muusiku elu. Itaalia, Prantsusmaa, Kamenka, luksuslik Brailovi mõis Ukrainas, luksuslik Pleštšjevo mõis Moskva lähistel, uuesti Itaalia, uuesti Viin ja uuesti Šveits.

Kust tuli see vabadus? 1877. aastast alates hakkas ta pensioni saama, kuid ta ei saanud seda riigilt ega ühiskonnalt, vaid eraisikult, tohtu varanduse omanikult ja kirglikult muusikaarmastajalt Nadežda Filaretovna von Meckilt. Olgu märgitud, et Nadežda Filaretovna ei saanud oma raha mitte just kõige ausamal teel. Tema surnud mees, teedeinsener Karl von Meck oskas rikastuda algul kokkuhoidliku ehitusettevõtjana, pettes töölisi «väikest viisi», hiljem aga oli üks aktiivsemaid osavõtjaid 60-ndate

aastate lõpu ja 70-ndate aastate alguse spekulatiivsest «raudteepalavikust», millest lõikas tohutuid kasumeid. Saanud 1876. aastal mehe miljonilise varanduse pärijaks, hakkas Nadežda Filaretovna kindla käega oma majapidamist juhtima, otsides sealjuures hingelist puhkust muusikast ja heategevusest. Rahalised toetused ja kingitused puudustkannatavatele muusikutele valmistasid talle rõõmu ja pakkusid meelelahutust.

Tutvunud Tšaikovski muusikaga, sattus ta sellisesse vaimustusse, mida ta varem veel polnud tundnud. Temaga ühes linnas elas suur helilooja, teda lõpmatult erutanud teoste autor. See helilooja oli üksik, vaene ja vajas abi... Auahne naismetseeni unistus segunes tahtmatult salajase, allasurutud naiseliku tundega.

Saatust tuli talle appi: juba naismetseeni ja helilooja kirjavahetuse esimestel kuudel avanes von Meckil võimalus aidata heliloojat üle saada rahalistest raskustest ning olla talle hingeliseks toeks. Veidi hiljem, 1877. aasta lõpul sai see soojast südamest pakutud toetus, mille helilooja kõhklematult vastu võttis, tegelikult Tšaikovski päästjaks. Toetusest, mille N. Rubinstein Muusikaühingult hankis, ei piisanud jõukaks eluks välismaal, Pjotr Iljitši töövõime aga ajutiselt langes. Hiljem hakkas helilooja uskuma, et von Mecki palav, sõbralik toetus on omakasupüüdmatu, ja tal tekkis veendumus, et oma teostega, mis ta von Meckile pühendas, ning oma piiritu tänutundega ja sõbralike, oma elu üksikasjadesse tungivate kirjadega ta justkui tasus oma võla inimesele, kes hoolitses selle eest, et elumured ei ohustaks tema loomingut. Seejärel aga muutus see harjumuseks. Arvestamata erakorralisi rahasummasid ja kalleid kingitusi ning seda, et helilooja kasutas talle külalislahkelt pakutud mugavat ja üksildast eluaset Brailovis ja Pleštšejevos, sai Tšaikovski oma sõbralt paljude aastate jooksul kuus tuhat rubla aastas — Nadežda Filaretovnale tühise summa, heliloojale aga oli see vabaduse pandiks.

Kuidas ta võis, kuidas ta söandas seda kõike vastu võtta? Juba varemgi oli Tšaikovskil vaatamata oma tagasihoidlikule eluviisile olnud krooniline rahapuudus ja ta polnud oma võlgadest lahti saanud. Kuna tal oli kombeks kergekäeliselt raha välja anda, harjus ta niisama sundimatult oma sõpradelt, kelledel oli vahel palju raha, abi vastu võtma. Peagi talle enam ei tundunud, et niisugused suhted

on alandavad. Seetõttu osutuski võimalikuks see ebatavaline materiaalne sõltuvus.

Proua von Meck jäi heliloojale alatiseks nägematuks. Kolmeteistkümne aasta jooksul, mil leidis aset nende elav kirjavahetus, mil nad teatasid teineteisele pisimaidki üksikasju oma elust, ei kohtunud nad kordagi, et vestelda, ega kõnelnud teineteisega isegi paari sõna.

Kolm mahukat köidet Tšaikovski ja N. F. von Mecki kirjavahetust aastaist 1876—1890 kujutavad endast väga huvitavat inimlikku dokumenti. Ta on seda hinnatavam, et ei Laroche ega Kaškin pole valgustanud helilooja «rännuaastaid», mil ta viibis sõpradest ning Peterburist ja Moskvast eemal. Sellesse dokumenti tuleb siiski suhtuda teatud reservatsiooniga. Mõnikord annab tunda «metseenist sõbrale» adresseeritud kirjade kunstlik, tehtud toon. Vahel tuleneb tooni avameelsus mitte hingelistest vajadustest, vaid justkui kohusetundest. Veelgi tähtsam on see, et suurema osa kirju, eriti aastaist 1877—1881, on kirjutanud haiglaselt ärritatud ning haiglaselt kõikuvas hingelises seisundis olev inimene. Peamine aga peitub selles, et need on kirjad, mis kajastavad Tšaikovski loobumist endistest vaadetest ja endisest vaimulaadist, mida ta raskesti läbi elas.

Tšaikovski, kes oli eesrindlik inimene ning suhtus «muravjovlusse» ja «katkovlusse» põlastuse ja vastikustundega, oli mõnda aega kaasa kistud reaktsioonilainest, ta suhtub ootamatu kurjusega «Narodnaja Volja» liikmetesse ning ootab uult tsaarilt Venemaale suuri hüvesid. Olgu märgitud, et kõik need poliitiliselt piiratud või naiivselt konservatiivsed mõtteavaldused kuuluvad eranditult sellesse raskesse ja pimedasse ajajärku tema elus, kõik nad kajastavad mitte niivõrd Tšaikovski kindlaid ja selgitud veendumusi, kuivõrd kramplikke katseid millelegi tugineda. Just neil aastail pöördub ta või õigemini teeb piinarikkaid katseid pöörduda tagasi lapsepõlveaastate ammukaotatud lihtsameelse usu juurde. Selle helilooja poolt läbielatud religioosete meeleolude perioodi kajastuseks muusikas on «Joann Zlatousti liturgia» ja «Õhtujumalateenistuse» harmoniseering.

Inimeste ring, kellega ta läbi käib, aheneb uskumatult ja piirdub peaaegu ainult N. F. von Mecki, P. Jürgensoni ja lähemate sugulastega — eelkõige Modest Iljitšiga, kellele eesrindlikud ühiskondlikud ideed olid täiesti võõrad, ja

edukalt administratiivsel alal karjääri tegeva ning kõrgemalt poolt tulevate puhangute suhtes väga tähelepaneliku Anatoli Iljitsiga.

Palju keerukamalt ja vasturääkivamalt, kuid sellest hoolimata väga selgelt kajastub helilooja poolt läbielatud endiste vaadete revideerimine tema loomingus. Kaks ooperit, mis on kirjutatud pärast «Oneginit» — «Orléans'i neitsi» (1879. a.) ja «Mazepa» (aastail 1881—1883) — viivad meid nii paljudes küsimustes tagasi kunstialaste ülesannete juurde, millest helilooja näis olevat juba üle saanud, s. o. «Opritsniku» aegade ooperi esteetika juurde.

«Te küsite,» kirjutab ta Tanejevile 2. jaanuaril 1878. aastal paljutsiteeritavas kirjas ooperi ja ooperisüžeede kohta, «mida ma siis õieti vajan? Olge lahke, ütlen. Mul on tarvis, et poleks kuningaid, kuningannasid, rahvaülestõuse, lahinguid, marsse, ühesõnaga — kõike seda, mis kuulub *grand opéra* atribuutide hulka...¹ Hiljuti nägin ma Genuas «Aafriklannat». Kui õnnetu on see aafriklanna! Tal tuleb läbi elada küll orjus, küll surm mürgipuu all ning näha surmaeelsetel hetkil võistleja võidurõõmu — ja ometi pole mul temast põrmugi kahju. Sealjuures aga on efektid, on laev, kaklused, igasuguseid asju! Noh, ja kurat nendega, nende efektidega!»

Nii imelik kui see esimesel pilgul ka ei ole, aga «Orléans'i neitsist» ja «Mazepast» leiame peaaegu samasugust «efektide» kuhjumist nagu «Aafriklannas». Me näeme seal kõiki «suure ooperi» tunnuseid: kõrgeid võimukandjaid, lahinguid ja paraade; peale selle kohtame seal piinamisi, vaimuhaigeks jäämist, jumalike jõudude vahelesegamist ja kaht hukkamist. Väga võimalik, et selles huvitundmises rusuvate ja veriste stseenide vastu kajastus helilooja hingeline rahutus ja terroriaegse vene elu pingeline õhkkond. Kuid veelgi rohkem torkab silma helilooja sihikindel püüe mõjuda publiku tunnetele, juhtida vaatajate tähelepanu tema silme all toimuvatele kohutavatele sündmustele. «Orléans'i neitsi» lõpeb kangelanna põletamisega tuleriidal, «Mazepa» aga südantlõhes-

¹ «Suure ooperi» lahutamatud tunnused. «Suure ooperi» tüüpi esindavad kõige eredamalt «Hugenotid», «Aafriklanna» ja teised Meyerbeeri ooperid.

tava hällilauluga, mida suurest murest mõistuse kaotanud Maria laulab surnud Andreile.

Muusikalised karakteristikad on siin «Oneginiga» võrreldes palju laialivalguvamad ja tinglikumad. Kuidagi ei saa öelda, et Puškini Maria kuju oleks lahutamatu ooperi muusikast, kuigi Maria on kõige suurema soojusega antud kuju «Mazepas». Raske on öelda, et Jeanne, kunagi Prantsusmaa päästnud karjusneiu, kelle saatus erutas Pjotr Iljitsi juba varasest lapsepõlvest saadik, oleks omandanud «Orléans'i neitsis» lõpliku muusikalise palge. Need mõlemad kujud ei ole selleks küllalt reljeefsed, nende ümber aga on liiga palju paatost ja väliseid efekte.

Mazepa ariooso «Oo, Maria» on teatavasti kirjutatud esimese osatäitja, laulja B. B. Korsovi tungival palvel. Kuid see hellast armuigatsusest kantud armastuseavaldus, mis toob märgatava dissonantsi raugaliku kurjuse kehas-tuse karmi ja süngesse kujusse, oli ariooso *teine* variant.

Esimese variandi, mis algas sõnadega «Ma vaigistan kurjust hukkamise käraga» (Puškini teksti järgi: «Tsaari rusus / neil päevil sõda. Kindlas usus, / et kaebuses on kõik vaid laim, / ta juudast lohutama sööstis / ning teda otsusega trööstis, / et vastik päälekaebe-vaim / saab karistuse, mille kajal / maa võpatab veel mitmel ajal.») ning kujutas hetmanit salakavala, karmi ja auahne inimesena, tunnistas Korsov kõlbmatuks. Uue teksti, mis vastas laulja soovile, koostas teatrikontori ametnik V. A. Kandaurov. Tšaikovskil tuli veel hiljemgi luua teosesse vahelelükitavaid numbreid esitajate palvel. Ent need vahelelükitavad numbrid ei rikkunud tema poolt loodud kujude ühtsust. Jääb üle arvata, et helilooja, kes oli innustatud teistest eesmärkidest, ei osutanud Mazepa kuju terviklikkusele ja selgusele erilist tähtsust. Ooper killustus mitmeks jõuliseks ja ilmekaks episoodiks, mida ühendasid mitte niivõrd sismine psühholoogiline arendus, kuivõrd kõitev ja efektne faabula ja üldine traagiline koloriit.

Negatiivselt mõjusid arvatavasti ka vähepakkuvad libretod: «Orléans'i neitsile» kirjutab Tšaikovski selle ise Schilleri silmapaistva, kuid tinglikult teatraalse ja ajaloolisele tõele mittevastava draama järgi (Žukovski tõlkes); «Mazepale» aga koostas libreto Puškini «Poltaava» järgi hakkaja värsisepp V. P. Burenin. Juba kanvaa ise, millele helilooja võis mustri tikkida, oli halvakvaliteediline. Kuid heliloojale olid need libretod ometi vastuvõetavad kõigi

butafoorsete kõuemürinatega, vapustavate õudustega ja rambi ees esitatavate monoloogide-pihtimustega, kogu selle romantiliste liialduste ja naturalistliku jõhkruuse seguga.

Seepärast avaski Tšaikovski muusika vaid osaliselt need suured ideed, mis on nii «Mazepa» kui ka Jeanne d'Arc'ist loodud ooperi süžee aluseks. Seepärast ongi mõlemas ooperis kõrvuti selliste suurepärase episoodidega, nagu Johanna aaria «Andke andeks, kodupõllud, kingud» või orkestripilt lahingust, mõlemad Mazepa ja Maria stseenid, Kotsubei hukkamise stseen ja hällilaul ooperi lõpus, nii palju väheütlevaid üldisi kohti. Tšaikovski oskas, eriti just oma viimasel loominguperioodil, vapustava jõuga edasi anda kannatusi, sünget mõtisklust, inimese mure kogu sügavust. Kuid «Mazepa» rusuv, sünge ja masendav kolooriit ning valulev kaastunne tuleriidal hukkuvale Jeanne d'Arc'ile ei kuulu suure kunsti valdkonda. Need olid geeniuse vead.

Kuidagi ei õnnestu Tšaikovskil neil aastail korduvad katsed alustada sümfoonia kirjutamist. Ühest sellisest kavatsusest saab alguse võluv Serenaad keelpilliorkestrile (1880. a.), teisest aga Kolmas süit (1884. a.). Sümfoonia jaoks, nagu ta ise väljendus, «ei jätkunud püssirohtu». Näib, et ta endise kergusega leiab meloodiaid ning valdab oivaliselt pidevalt arenevat kompositsioonitehnikat. Vajaka jääb millestki muust — ta ei suuda anda uuele sümfoonilisele teosele suurest ideest tulenevat kirglikkust. Ta ei suuda sellepärast, et tal pole niisugust ideed.

See-eest kiirgab helilooja loodud orkestrisüitidest haruldast, kargevõitu sära.

Süidižanr ise oli Tšaikovski loomingus uudne ja vene muusikas harukordne. Süit koosneb nagu sümfooniagi mitmest osast, kuid osadevaheline seos pole nii tugev ja on rohkem väline. Pigemini kujutab see endast osade vastandamist ja järgnevust kui nende sügavat ühtsust. Süidis on raske või isegi võimatu väljendada sügavat tunnet, suurt ideed. Tekkinud juba XVIII sajandil tantusüidi näol, on see muusikažanr säilitanud ka edaspidi meelelahutusmuusika varjundi.

Talle on iseloomulik ka teatud pildilisus, maalilisus. Kuid Tšaikovski süitide pildilisus sarnaneb vähe tema varasemate teoste programmilisusega. Alles hiljuti oli helilooja kirjutanud Tanejevile oma Neljanda sümfoonia

puhul: «Mis puutub Teie märkusse, et minu sümfoonia ei ole programmiline, siis olen sellega täiesti nõus. Ainult ma ei mõista, miks Te loete seda puuduseks. Ma kardan vastupidist, s. t. ma ei tahaks, et minu sulest ilmuksid sümfoonilised teosed, mis ei väljenda midagi ja koosnevad tühisest akordidemängimisest, tempodest ja modulatsioonidest... Kas ei peaks ta [sümfoonia] väljendama kõike seda, milleks pole sõnu, kuid mis kipub vägisi hingest välja ja tahab, et ta oleks väljendamist leidnud?» Möödub mitu aastat, ja helilooja nimetab oma Teise süidi esimese osa «Helidemänguks». Muusikapala, mis algul oli mõeldud Kolmanda süidi jaoks ja mille helilooja hiljem võttis sisse Kontsertfantaasiasse klaverile ja orkestrile, saab välist külge rõhutava nimetuse «Kontrastid». Värviküllase, harukordselt leidliku instrumentatsiooni efektidele on rajatud «Miniatuurne marss» Esimesest süidist, «Humoristlik skertso», «Lapse unenäod» ja «Metsik tants» Teisest süidist. Süitides on tähtis koht episoodidel, mis taas elustavad mineviku muusikat — gavotti, fuugat, koraali. Helilooja otsekui püüaks eemalduda iseenese «minast», et avardada oma võimaluste arsenalit ja viimistleda oma meisterlikkust. See kõik ei tähenda, et neil aastail loodud orkestripalades, eriti aga süitides pole sügavast tundest kantud lehekülgi. Just need hingepõhjust esiletungivad lüürilised hoovused võimaldavadki meil tajuda Tšaikovski lõpmatut muret. Kui iseloomulik on «Melanhoolne valss» Kolmandast süidist! Ta seisab üksikuna keset helilooja teisi sümfoonilisi tantse. Alates Esimesest sümfooniast ja lõpetades viimase, Kuuenda sümfooniaga on valss Tšaikovskile nooruse elavaks kujundiks, nooruse, mis on naiivne, kelmikalt meelitav või nukrutsev, õitselepuhkenud või rahutu ja mähitud õhulisse mälestusteutu, kuid alles tulvil valgust ja soojust. Ainult «Melanhoolses valsis» valitseb lootusetuse külmus ja hämarus.

Helilooja hingeelu ammendamatu sügavusest annab tunnistust see, et nendelsamadel rasketel aastatel kirjutas Pjotr Iljitš peaaegu üheaegselt ülalmainitud teostega teistsuguseid helitöid, mis oma laadilt sarnanevad Moskva-perioodil loodud teostega. Nende seas on nõrgemaid, kuid on ka kujutamisjõu ja ilu poolest hämmastavaid. Tervikuna nad osutavad sellele, et helilooja hingepõhjas

asub sügav «veealune» hoovus, mis varem või hiljem tungib päevavalgele.

Tšaikovski aastaist 1878—1884 pärinevas loomingus on tähtsal kohal teosed ja loomingulised kavatsused, mis on seotud rahvaviiside ja rahvalike kujundite kasutamisega. 1878. aastal kirjutatud Viiulikontsert on väga lähedane Esimesele klaverikontserdile, kuigi ta jääb viimasest maha jõulisuselt ja sügavuselt. Selle viiulikontserdi virtuoossed episoodid on tulvil soojust ja südamlikkust, juubeldavalt kõlab finaali, mis manab kuulajate silme ette pildi suurest rahvapeost, kus antakse tunnete vaba voli. Valgusküllane «Itaalia kapritšo»¹ (1880. a.) oli mõeldud kirjutada Glinka hispaania avamängude laadis. See on omamoodi süit nende itaalia rahvatantsuviiside ja rahvalaulude teemal, mida Pjotr Iljitš oli kuulnud Roomas, Naapolis ja Firenzes elades. Aeglaselt sissejuhatavasse ossa lülitab Tšaikovski itaalia ratsaväefanfaari signaali, mida ta oli korduvalt Roomas kuulnud, ja ilmeka laulu, mille esitavad keelpillid fagottide ja vaskpillide süngelt-pingsal taustal. Kuid juba varsti pimedus haihtub, tempo kiireneb. Siit alates kuni peaaegu teose lõpuni valgustab ere päike kapritšot oma heledate kiirtega. Siin õhkub kõik lõunamaa järele, kõik laulab ja tantsib. Muusika sädeleb kergest, muretust rõõmust, ta püüab lennult kärarikka tänavaelu kirevaid vastukajasid ja viib kuulaja hooga tarantellaga kaugele, eemale põhjamaa sombust ja uduvihmast.

Kapritšoga ühel aastal kirjutab Tšaikovski piduliku avamängu «1812. aasta». Seda muusikalist pilti, mis kujutab Napoleoni sissetungi Venemaale ja vene relvade võitu, pidi esitama väljakul, paljude tuhandete moskvalaste juuresolekul. Muusikalised teemad valis helilooja äärmiselt lihtsad. Vene ja Prantsuse hümn, rahvalaul «Isakese väravate juures», pidulik palvus — see kõik leidis silmapilkselt kajastust kuulaja hinges. Muljet tugevdati ebatavaliste efektidega: partituuri toodi sisse tõelised suurtükkipaugud ja tõeline kirikukellade helin (kontserdil esitamisel asendasid neid muidugi orkestri muusikariistad). Näib, et ka siin oli kasutatud Glinka hindamatuid kogemusi. Muusikalised kujundid, mis olid seotud poolakate ilmumisega Sussaninite juurde pulmapeole, ja ooperi

¹ Kapritšo — tujukalt-naljatlevas meelelaadis vabavormiline muusikapala.

lõpukoor, üldrahvalik «Au sulle!» on oma meeleolult ja laadilt pidulikule avamängule väga lähedased.

80-ndate aastate algul Tšaikovskit paelunud rahvaoperi loomise plaanid jäid teostamata¹. Laialdast tunnustust ei leidnud Suur sonaat klaverile (1878. a.) ja Teine klaverikontsert (1880. a.). Väga võimalik, et viimase teose puhul etendas teatavat osa N. Rubinsteini haigus ja hiljem tema surm, mille tõttu ta ei jõudnudki talle pühendatud kontserti esitada. «Moskva-Rubinsteini» viimast kaht eluaastat süngestasid Peterburi ajalehtede toored ja ebaõiglased kallaletungid, kuid see tagakiusamine aitas Tšaikovskil üle saada oma meelepahast ja solvumisest ning suhtuda Nikolai Rubinsteini jällegi sügava poolehoiuga. «Kui imeplik ja arusaamatu on inimsüda!» kirjutab Pjotr Iljitš Anatolile 5. detsembril 1878. aastal. «Mulle on tundunud alati või äärmisel juhul ammust ajast, et ma Rubinsteini ei armasta. Hiljuti ma nägin unes, et ta oli surnud ja ma olin sellest suure meeleheites. Sellest ajast saadik ei saa ma mõelda temale, ilma et süda ei kisuks valust kokku ja et ma ei tunneks tema vastu kõige suuremat sümpaatiat.» Kaks kuud hiljem märgib Tšaikovski uuesti: «Üldse pärast kogu seda Rubinsteini tagakiusamise kampaaniat... olen ma kohutavalt Rubinsteini poolt ning olen täielikult vabanenud sellest varjatud vaenulikkusest, mis mul oli tema vastu juba ammu.»

N. Rubinsteini suhtumine Tšaikovskisse jäi lõpuni muutumatuks. Viimaste nootide seas, mida Rubinstein veidi enne oma surma läbi vaatas, olid ka Pjotr Iljitši omad. Rubinsteini kütkestas väga Serenaadi keelpilli-orkestrile. «Ta käskis paljundada Serenaadi orkestripartiid,» meenutab Kaškin, «ilmus siis konservatooriumi täiesti haigena, kutsus õpilasorkestri viimast korda kokku, ja kuna tal polnud jõudu seista, dirigeeris uut teost istudes... Kord, kui ma teda külastasin, see oli 1881. aasta jaanuaris või veebruaris², oli Rubinsteinil parajasti «Orléans'i neitsi» trükitud klaviir käes. Minu juuresolekul istus ta klaveri taha ja, kartes ettevaatamatu liigutusega endale valu teha, mängis kuidagiviisi ette peaaegu kogu ooperi. Kuid valud ilmusid ikkagi ja Nikolai Grigorjevitš

¹ Nendest on üksikasjalisemalt juttu järgmises peatükis.

² N. Rubinstein suri 11. märtsil 1881. aastal Pariisis. Tšaikovski, kes sõitis Nizzast tema juurde, ei kohanud teda enam elusana.

läks suure vaevaga voodini ning jätkas ohkides ja oiates juttu ooperist.»

Selle varjutatud ja uuesti tekkinud sõpruse lõppakordiks oli geniaalne «Trio suure kunstniku mälestuseks». Helilooja oskas mahutada kammeransambli kitsastesse raamidesse nii võimsa, tõeliselt sümfoonilise muusikalise sisu, niivõrd sügava leina lahkunu üle ja sellise elutäiuse, et sellest Tšaikovski teosest kujunes helikunsti üks monumentaalsem mälestusmärk.

Tohutu hulga Tšaikovski kirjade seas, millede kirjutamise ajendiks on tema elu erinevatel ajajärkudel olnud erinevad asjaolud, on üks kiri, mis köidab lugeja tähelepanu ja kutsub esile sügava rahutuse. See on kiri Bala-kirevile 12. novembrist 1882. a. Helilooja räägib siin raevuka hukkamõistuga oma «Romeost», «Tormist» ja «Francescast», nimetades neid külmadeks, võltsideks ja nõrkadeks teosteks ning tehes enesele etteheiteid teeseldud tulisuse ja puhtväliste efektide pärast. Nende teoste hukkamõist, mis olid loodud helilooja parimas loomingueas ja valmistasid ette pinda tema hilisemate sümfooniade komponeerimisele, annab võib-olla kõige eredamat tunnistust lahkhelidest tema omavahel võitlevate loominguliste püüdluste vahel.

«Hoolimata auväärsest east ja suurtest loomingulistest kogemustest, pean ma tunnistama,» kirjutab Tšaikovski sellessamas kirjas, «et ma seniajani *ekslen* heliloomingu ääretul väljal ja püüan asjatult leida oma tõelist teerada. Ma tunnen, et niisugune teerada on olemas, ning tean, et kui ma ta ükskord leian, siis kirjutan midagi sellist, mis on tõepoolest hea, — kuid mingisugune saatustlik pimedus eksitab mind alatasa teelt kõrvale ja, jumal teab, kas ma kunagi jõuan sinna, kuhu mul tarvis...»

Õnneks hakkab Tšaikovski 80-ndate aastate keskel välja jõudma oma ekslemisest ääretul loomingupõllul sirgele teerajale. Lõpeb võõrsil rändamise aeg ja elu «küla-lisena». 1885. aastal pöördub ta tagasi Venemaale ja asub elama Moskva lähedale. Ta taastab kunstialased ja sõprus-sidemed, mis katkesid kaheksa aastat tagasi. Peaaegu samaaegselt pöördub ta tagasi suurvormide ja suurte teemade juurde.

II peatükk

Kodus

Tõtt öelda tulevad selle positiivse murrangu tunnused tema juures ilmsiks märksa varem kui 1885. aastal. Seda-mööda, kuidas tugevnevad närvid, muutub talle kitsaks «vabakunstniku» näilikult lahe elu, elustuvad vanad, ajutiselt tagaplaanile surutud huvid. Ta tunneb Moskva konservatooriumi saatuse pärast suurt muret. Vahetevahel näib talle, et Moskvast pole tõsisel muusikalisel haridusel kindlat alust ja et konservatooriumi asutaja surm on lõõ-nud sellele parandamatu haava ning et pole kedagi, kes seda üritust jätkaks. Peletades eemale kibedad mõtted ning saades jagu vastikustundest tühiste vaidluste ja lõp-matute vastastikuste solvamiste üle, mis röövisid konser-vatooriumi juhtkonna aja, kes pärast Nikolai Rubinsteini surma oli jäänud ilma peata, sekkub ta lühiajaliste Mosk-vas viibimiste ajal energiliselt sisetülidesse, püüab lepitada vaenulikke pooli ning toetada oma aastast aastasse kasva-nud autoriteediga asjalikke ja mõistlikke ettepanekuid. Tal tekib järk-järgult veendumus, et Muusikaühingule on teda vaja. Tegelikult oli sellest hetkest alates tema tagasi-pöördumine ühiskondliku tegevuse juurde vaid aja küsi-mus. Samm-sammult taastuvad sidemed muusikalise val-gustamise tähtsa üritusega, mis oli kuni 1878. aastani olnud talle nii kallis, saavad üheks olulisemaks eelduseks tema tagasitulekuks ühiskondliku tegevuse juurde.

On ka teine, veelgi tähtsam põhjus. Peeter Jürgenson, Tšaikovski hea tuttav ja väga arukas inimene, mainis kord 1879. aastal, muidugi naljatades, et viimaks mõni tulevane saksa ajaloolane kirjutab Tšaikovski kohta, et ta elas viis-kümmend aastat Šveitsis ja liitus oma loominguliselt suu-nalt saksa koolkonnaga. Tšaikovskil oli aeg koju tagasi pöörduda. Kodumaa-armastus, tunne, mis avaldus Tšai-kovskil alati haruldaselt tugevasti ja muutus alati kodu-maast eemal olles veelgi tugevamaks, kiskus heliloojat võimukalt armsasse Kesk-Venemaa kodunurka. Lugeses tema kirju, tekib tahtmatult mõte, et kõige enam armastas ta seda aastaaega, mis oli parajasti kirja kirjutamise ajal ja mida ta oli kogu oma olemusega nautinud äsja ettevõetud pikal jalutuskäigul. Nii näiteks suhtub ta vaimustusega nii kevadesse, «mis on meil tõepoolest kuidagi eriti kaunis

ja rõõmuküllane», suvesse, septembrikuu metsa värvusse, mis on «tulvil ääretut võlu», külmadesse vihmadesse, sompus ilmasse, kolletanud lehtedesse ja raagus puudesse kui ka hilissügise «omapäraselt kütkestavas» maastikku... Kirjad Podolski lähedalt Pleštšejevost, kus ta 1884. aastal kasutas von Mecki külalislahkust, pärast aga kirjad Klini lähedalt, on tulvil niisugust tundevärskust ja energiat, mis tavaliselt esineb armunudel pärast kauaaegset lahusolekut. Selleks et palju aastaid eemal viibida südamelähedastest paikadest, pidi Pjotr Iljitšil olema erakordne, ebaharilik hingeseisund.

Ja viimane, arvatavasti otsustava tähtsusega põhjus. 19. oktoobril 1884 nägi pealinna publik Peterburi Suure Teatri¹ laval esmakordselt «Jevgeni Oneginit». Selle etenduse mitte eriti kätkestav, kuid haruldast üksemelne ja püsiv («mitte hooajaks, vaid alaliseks») menu oli Tšaikovski ooperi esimene tõeline menu. Heliloojale jättis ideaalne kontakt teatripublikuga enneolematu, ootamatu ja väga sügava mulje. See südamlük ja soe vastuvõtt ja nii selgesti ilmnenu helilooja lähedus inimestele, kelle jaoks ta kirjutas, etendas nähtavasti määravat osa, et Pjotr Iljitš oma eluviisi muuta otsustas. Alles 8. augustil 1884 oli ta kirjutanud kõheldes ja järelemõtlikult: «Harjumus elada rändurielu on minus niivõrd juurdunud, et vaevalt küll oleks see kõige mõistlikum, kui ma ei jätkaks seda elu lõpuni. Ma kindlasti veel ei tea, kus ma hakkam lähemas tulevikus rändama.» Ent möödub veidi aega ja Moskvas ilmuva «Politseiskije Vedomosti» uusaastanumbris avaldatakse Tšaikovski tähendusrikas kuulutus — keegi «üksik inimene soovib üürida suvilat». «Käesoleval ajal,» kirjutab Tšaikovski 5. jaanuaril 1885. aastal Nadežda Filaretovnale, «on kõik minu mõtted seotud sellega, et alaliseks elama asuda kuhugi külla Moskva lähedal. Ma ei taha enam rändurielu elada, vaid iga hinna eest olla kusagil oma nurgakeses, kodus.» 5. veebruaril ta lõpuks üürib hooletussejätud härrastemaja Maidanovo külas Klini lähedal, Sestra jõe kaldal. Oli toimunud murrang. Kui kaugele Pjotr Iljitš nüüd ka ei sõitnud, kui kaua ta ka kodust eemal ei olnud, enam ta ei «rändas». Tal on nüüd

¹ Peterburi Suur Teater ehitati 1783. aastal, 1836. a. ehitati ta ümber ja likvideeriti juba 1886. aastal, mil tema hoone konservatooriumile üle anti ja põhjalikult ümber ehitati.

koht, kuhu tagasi pöörduda, tal on akna all tagasihoidlik lauake, mis teda kannatlikult ootab, tal on seinte ääres kapid raamatute ja nootidega, seintel portreed, armastatud klaver ja aias tema enese istutatud lilled. Maidanovo, Frolovskoje — mõlemad Klini lähedal; jällegi Maidanovo ja lõpuks maja Klini linna serval, vaikselt kohas, — need on piirid, milles tema «kodu» muudab asukohta, kuid kogu selle aja jooksul säilitab mööbli ja iluasjakeste harjunud paigutuse, samuti väheste piltide ja arvukate fotode harjunud asetuse.

«Ma mõistan nüüd lõplikult,» kirjutas Pjotr Iljitš von Meckile 16. veebruaril 1885. aastal, kolmandal päeval pärast Maidanovosse saabumist, «et minu unistus — asuda elama ülejäänud elupäevadeks vene küllasse — ei ole möödunud kapriis, vaid minu loomuse tõeline vajadus... Ilmad on haruldast toredad. Päeval peaaegu kevadine päike paneb lume hoolimata külmast õhust sulama, ööd aga on kuuvalged ja ma ei ole suuteline Teile edasi andma, kui kütkestav on minu meelest see vene talvemaastik!! Ma hakkasin tulise innuga töötama «Vakula»¹ kallal. Peavalu on peaaegu kadunud. Ma olen täiesti õnnelik.»

Tahtmatult meenuvad I. S. Turgenevi sõnad: «Ainult vene külas on hea kirjutada. Seal on isegi õhk justkui «mõtteid täis»!... Mõtted tekivad iseenesest.» Võiks see siis olla teisiti? Külas tekitasid tuhanded lapsepõlvest armastad, omaseks saanud ja kallid maaelu ja looduse iseärasused vene inimeses, eriti siis, kui ta oli võõrsilt tagasi pöördunud või väsinud kivimüüridesse aheldatud suurlinna rahvatunglemisest, erilist, võrdlematut kodumaa-armastust. «Lõpuks olen ma kodus ja pole sõnu, et väljendada, kui rõõmus ja rahul ma olen. Ainult siin, külas, tunnen end sellena, kes ma olen, elan tõelist elu, lõpetan mingisuguse suurilmainimese maski kandmise, maski, mille all peitub inimene, kes suurilmaelu jäagitult vihkab...» kirjutas Pjotr Iljitš ühes oma kirjas 1886. aastal, «...ma armastan meie vene loodust rohkem kui ükskõik missuguse teise maa loodust, ja vene talvemaastik kütkestab mind võrratult. Muide, see asjaolu ei takista mul

¹ Selle ooperi, millel praegu on uus nimetus «Kuldkingakesed», töötas Tšaikovski 1885. aasta veebruaris-märtsis ümber. Kaks aastat hiljem (19. jaanuaril 1887) tuli ooper Moskvas Suures Teatris lavale, kusjuures eriti tähtis on märkida seda, et autor ise dirigeeris.

mingil määral armastada nii Šveitsi kui ka Itaaliat, kuid neid ma armastan kuidagi teisiti. Täna,» kirjutas ta von Meckile 5. märtsil 1885. aastal, «on mul eriti raske nõustuda Teiega, et vene loodus on ilmetu. Ilm on täna imetore, päikesepaisteline, lumi sätendab loendamatute brillantidena ja sulab pisut. Minu aknast on näha kaugele; ei, selles ääretus avaruses on hea, lahe olla, võib hingata täie rinnaga!»

«Jalutamise mõnu,» loeme 11. oktoobril kirjutatud kirjast, «rikub mõnevõrra siinne rahvas ja tema elu. Siinse küla majad on kõige haletsemisväärsemad, väiksemad ja pimedamad; õhk peaks neis olema kohutavalt sumbunud, süda kisub kokku, kui mõtlen sellele, et need inimesed peavad kaheksa kuud elama nendes pimedates ja kitsastes ruumides. Ma ei tea, miks see nii on, kuid siinne rahvas on eriti vaene. Maa, mille nad said mõisnikelt pärast maa jagamist, on kohutavalt vilets — paljas liiv; metsa pole üldse, pole ka teenistust, nii et enamik inimesi vireleb... Lastel on harukordselt sümpaatsed näod. Kooli ei ole, lähim kool asub kuue versta kaugusel. Hale on vaadata lapsi, kes peavad elama materiaalselt ja vaimselt igaveses pimeduses ja umbuses. Tahaksin midagi nende heaks teha, ent tunnen, et olen jõuetu...»

On tähelepanuväärne, et Pjotr Iljitš pärast ettevaatlikku «ma ei tea, miks see nii on», selgitab väga arukalt Maidanovo talupoegade eriti silmatorkava vaesuse põhjusi. Just nagu pilkeks oli Pjotr Iljitš veidi enne seda saanud Nadežda Filaretovnal kirja, milles raudteemagnaadi lesk kirjutas oma seitsmeaastasest lapselapsest ja tema harjumustest, et see laps ei kannata välja, kui pesu ei ole kõige peenemast riidest, ei pane jalga teisi sukki peale siidsukcade, et ta vajab kõige piinlikumat puhtust, nii et isegi vagunis vahetatakse tal pesu iga päev, ja et kasimatu välimus kutsuvat temas esile äärmise vastikustunde...

Elu koputas Maidanovo majakese aknale.

1885. aasta algul võtab Pjotr Iljitš vastu ettepaneku astuda Muusikaühingu Moskva osakonna direktsiooni koosseisu, hakkab kogu oma energia ja innuga Moskva konservatooriumi asju korraldama ja sümfooniakontserte organiseerima. Pjotr Iljitši nõuandel ja otsesel kaasabil saab konservatooriumi direktoriks S. I. Tanejev, haruldaselt õiglane ja südamlilik inimene. Selleks et tõsta uue direktori autoriteeti, oli Tšaikovski isegi valmis kompo-

sitsiooni ja muusikateooria õpetamist enda peale võtma. Pjotr Iljitši kirjadest Tanejevile, Rimski-Korsakovile, von Meckile ja Jürgensonile nähtub, kui palju aega ja jõudu pühendas ta sellele üritusele, kui palavalt ta soovis sellele kasulik olla.

Ent peamiseks ja määravaks teguriks, mis suunas Tšaikovski elu pärast 1884. aastat, oli muidugi vene tegelikkus ise — pealispinnalt lõpmatult rusuv, ilmetu ja sünge, sügavuses aga pulbitsemas võimas liikumine, mida reaktsioon püüdis summutada. Need olid kuulsad Morozovi streigi aastad, esimeste marksistlike ringide tekkimise aeg, Lenini poisiea- ja noorusaastad. See kõik, mis moodustab praegu meie elu aluse, ning mis kustumatu leegina valgustas XX sajandit ja heitis valguskiirte vihk minevikku ja tulevikku, tekkis ja küpses neil sündmustevae-seil, igavail aastail, mil Pjotr Iljitš oma majas vaikse Klini lähedal uut elu alustas. Ta luges «Moskovskije Vedomostit», kuigi endist viisi ei sallinud Katkovi, luges Õigusteaduse Kooli päevadest tuttava vürst Meštšerski ajalehte «Grazdanin», kuigi nimetas Meštšerskit ühes Modestile saadetud kirjas õigusega lurjuseks. Ta luges koletisliku tsensuuripressi all kiratsevat «Russkije Vedomostit», Saltõkov-Štšedrini hingitsevat ja lõpuks lämbunud «Otšestvennõje Zapiskit» ning igavaid, enesega rahulolevaid liberaalseid ajakirju, mis kõnelesid kõigile oma kultuurse välimuse, paljutähendava mahavaikimise ja tähendusriikka iriseva tooniga: «Me teadsime seda. Me nägime seda ette. Me isegi hoiatasime. Meid ei võetud kuulda. Nüüd ongi käes.» Ilukirjanduse valdkonnas aga teatasid kummaliselt üksteisele sarnased melanhoolsed poeedid hooletult riimitud värssides oma muusa surmast, haiget rinda vappuma panevast hääletust nutust ja sellest, et noorus on jäädavalt möödunud...

Kuid oli ka uut. Oli siginenud rohkesti leidlikke ajalehekesi, kes püüdsid tabada oma lugejate maitset tühise keelepeksu, sisemise küünilise naeru ja kriminaalkuritegude kroonikaga. Selle taskuhuvidest lähtuva ajakirjanduse tsaariks ja jumalaks oli muidugi neil aastail kõige loetavam ajaleht «Novoje Vremja». Selles lehes jõudis humanismi ja valgustustegevuse ning ohvrimeelsuse ja «ideede» küüniline väljanaermine virtuooslikkuseni, keelepeks kujunes suurilmalikuks ja valitsuse sfääris hõljuvaks, kriminaalkuritegude kroonikat aga värskendati

maitsekalt ja asjatundlikult igas numbris esineva «muulaste» — poolakate, soomlaste, juutide ja armeenlaste — tagakiusamisega. Seda isuäratavat laket valmistas üks arukamaid tolle aja ajakirjanikke A. S. Suvorin, kes oli oma ametivendadest kõige vabam koormavast häbitundest. Perioodiliste väljaannete lehekülgedelt voolas laiali varjamatu labasuse ja mingisuguste olustikulise realismi setete tulv, ujutades üle nii vana-aadelliku, üha rohkem ajahambast puretud ja hallitama läinud «Russki Vestniku» kui ka professorliku ja ettevaatlikult liberaalse «Vestnik Jevropõ».

Suri Ostrovski — justkui oleks maha langenud tamm, keda sajad aplad kooreüraskid ja tõugud olid uuristanud ja õõnestanud. Teatrilavadel tundsid end nüüd peremees-tena dramaturgia-käsitöölised, psühholoogilise ja olustikulise draama mandunud epigoonid, kellel ei puudunud küll anne, kuid polnud suuri ideid ja sügavaid tähelepanekuid. Nende teosed olid üpris keskpärased. Väikese Teatri silmapaistvad näitlejad ja Aleksandra teatri andekad näitlejad esinesid nüüd V. Krõlovi ja I. Špažinski näidendites, kus komöödia muutus alati anekdoodiks, draama melodraamaks ja kus elutõde hääbus reportaaži ja keelepeksu vahelisel libedal piiril.

See kõik kujutas endast 80-ndate aastate keemisvahtu, mis kerkis pinnale ja takistas nägemast seda, mis asus sügavuses. Eks ümbritsenud Pjotr Iljitši ju seesama elu, mis kujundas Lenini ja esimeste vene marksistide teadvuse ning sünnitas vene töölisklassi ja valmistas teda ette suureks võitluseks. Oli tarvis vaid osata näha ja kuulda.

Tšaikovskil ei tulnud õnneks oma tõekspidamisi välja kujundada tühjal kohal. Juba noorusaastail rajatud demokraatlik alus, sügav instinktiivne vaenulikkus vana pärisorjusliku korra ja uue, kiiresti väljakujuneva kodanliku korra vastu olid püsivamad ja tugevamad kui reaktioonilised väikekodanlikud mõjutused.

See tagasipöördumine selle juurde, mis oli Tšaikovski isiksuse tuumaks ja mida laenatud ja ajutised meeleolud varjasid vaid teatud ajani, tuleb ilmsiks paljudes asjades ja kujutab endast helilooja viimase üheksa eluaasta väga tähtsat iseärasust. Ilma selleta poleks võinud mingisugused muljed elunähtustest, isegi kõige märgatavamad ja eredamad, kutsuda tal esile mõtteid ja kujundeid, millede kehastamise poole Tšaikovski neil aastail püüdis. 1885.

aastal tema kunstiline silmaring avardus, meisterlikkus muutus mitmekesisemaks ja täiuslikumaks. Tarvitses vaid pöörata rooli — ja kiiresti tugevnev tuul paisutas purjed, täitis rinna värske hingusega, peletas eemale väsimuse ning «tohtu hiiglane hakkas liikuma ja laineid kündma».

Esimeseks teoseks, mille Tšaikovski taas leitud kodupinnal kirjutas, oli Byroni dramaatilise poemi järgi loodud sümfoonia «Manfred». Alles kaks aastat tagasi jättis see Balakirevi soovitatud süžee Tšaikovski külmaks ja juba ainuüksi programmilise sümfoonilise teose loomise mõte ise ärritas teda. Nüüd, sisimas mõnes mõttes veel vastu Milf Aleksejevitsi ettepanekule, mida viimane uuesti visalt esitas, ning isegi tasapisi kirudes Tanejevile saadetud kirjas («Ei! Tuhat korda meeldivam on kirjutada ilma programmita! ...mul on niisugune tunne, nagu petaksin ja tüssaksin ma publikut...»), asub Pjotr Iljitš tohtu, kirkliku innuga tööle. Uksildase kannataja Manfredi sünge ja ülev kuju saab talle nii lähedaseks, et ta ise, nagu ta ühes oma kirjas nukra huumoriga märgib, «muutus ajutiselt mingisuguseks Manfrediks». Kuid see, et helilooja ühe esimese romantiku fantaasia sünnitatud ärevate mõtete ja tunnete maailma sisse elas, viib palju kaugemale. Manfredi kuju — inimese, kes igatseb selle järele, mis on kaotsi läinud ja kättesaamatu, kes paiskab põrgujõududele inimloomuse ja -tahte nimel väljakutse (analoogiliselt sellele, kuidas Byroni ühes teises poemis teine mässaja Kain heidab väljakutse taevale) — muutub Tšaikovski muusikalises tõlgenduses leebemaks, südame-likumaks ja mitmekülgsemaks, ilma et ta seejuures oma tähtsust ja vägevust kaotaks. Manfredi tahtejõuline teema, mis läbib sümfoonia kõiki nelja osa ja omandab lõpus, Manfredi surma hetkel, marsitaolise, leinalise ilme, kõlab mõtleva ja kannatava inimese traagilise pihtimuse-ena. Ja seejuures vene inimese pihtimuse-ena. Kurja keele-lega Laroche kirjutas isegi nalja pärast mõnevõrra liialdades: «Uus Manfred on pealaest jalatallani Tšaikovski. See asjaolu vahetevahel isegi nagu segab tal olemast Manfred... Kui ma sümfoonilises poemis, mis peab kujutama faustilikku hingelist lahkeli ja kuritegeliku südametunnistuse piinu ning dekoratsioonina Alpi loodust, kuulen puhtvene laadi veetlevalt laiska ja avarat

meloodiat¹, tekib minu kujutluses päikeseküllane Volga-äärne stepp ja ma tunnen seda enam naudingut, mida vähem sellest programmist mäletan...

Meenuvad uhked värvid:

Ma pole Byron! Olen küll
poeet, kes samuti kui tema
peab mööda ilma põgenema,
kuid vene hing on põues mul...

Lermontovlik, tahtejõuline ja tormiline, sünge ja õilis, sõna tõsisel mõttes *inimlik* alge on leidnud Tšaikovski «Manfredis» mitte üksnes parima, vaid tõenäoliselt ka ainsa muusikalise väljenduse, mis vastab kirjandusteosele seesmiselt. Veelgi vahetumalt kajastus selles 80-ndate aastate keskpaiga vene tõetsija murelik, igatsev ja hingevalu tundev loomus. Tema ette kerkivad saatuslikud küsimused olemasolu kohta ja neile pole vastust. Hinge piinavad õndsalikud ja kibedad mälestused. Hetkeks valgustab tihenendud hämarust unistus nagu Astarte läbi paistev ja kaalutu vari ja pärast selle kadumist näib maailm veelgi rõõmutum, pärast tema meloodilist sahinat süveneb hauavaikus veelgi. Kuid rinnus klopib alistumatu süda, pea on tulvil mõtteid, tugevneb tahe. Isegi surres on Manfred põrguvaimudele hirmuäratav. Ent meie ju elame ja jääme elama...

Pjotr Iljitši kirglik, rahutu suhtumine sellesse teosesse ei vaibunud ka pärast esimesi esitusi. Seda sümfooniat kiitis Cui, paljud kiitis selles teoses heaks ka Stassov, teised aga enamjaolt olid hämmeldunud või vaikisid. Autorile enesele näis ta kord oma parima sümfoonilise teosena, teinekord aga venitatuna ja nõrgana. Ta kavatses isegi kolm viimast osa hävitada. See kavatsus jäi täide viimata. Tšaikovski «Manfred» on meie silmis tervikuna 80-ndate aastate üks hämmastavamaid muusikalisi dokumente ja autori hingeseisundi tõetruu kajastaja.

See hingeseisund avaldus väliselt harva. Nii näiteks Laroche'ile, kes neil aastail Tšaikovskit sageli külastas,

¹ Kõne all on kahtlemata teise osa keskpaik (trio), kus Alpide Fee kose vikerkaarvärviliste pritsmete ilmutumist on edasi antud võluva vene-pärase teemaga.

jättis Pjotr Iljitš alati rahustava mulje, nagu oleks ta oma eluga täiesti päri. «Armastades oma sümfoonilistes poeemides kujutada maailmavalu, mässulise hinge piinu, oli ta ise... vastupidi, minu silmis leplikuks ja vaimuselgusest läbiimbunud Faustiks teose teisest osast, kes suhtus ellu ja inimestesse armastusega, kuid ükskõikselt.» «Sisenedes külas asuvasse helilooja elupaika, tundsite kohe, kuidas teid äkki ümbritses mingisugune rahulik ja õnnelik õhkkond, millele oli võõras mitte ainult väline askeldus, vaid ka sisemine rahulolematuse ja ebakõla.» See töötamise jaoks nii paljuski suhtes ideaalne miljöö, mille Tšaikovski lõi enesele oma üksinduses, ja täisvereline loominguine elu, mida kodutu, ilma hoolitsuseta jäänud, üha sagedamini haiglasesse apaatiasse langev Laroche alati Maidanovost eest leidis, võis talle tõepoolest näida paradisiina.

Pjotr Iljitši päev oli rangelt jaotatud ja seda päevakava ta ei muutnud enam elulõpuni (Maidanovost eemalviibimise ajaks ta ainult loobus sellest ajutiselt). Modest Iljitši sõnade järgi, kes koos Laroche'i ja Kaškiniga sageli venda Klini lähedal külastas, tõusis Pjotr Iljitš hommikul kella seitsme ja kaheksa vahel. Pärast teejoomist tegeles ta veidi inglise keelega või luges tõsisesisulisel raamatuid. Sellele järgnes jalutuskäik, mis ei kestnud üle kolmveerand tunni. Kella poole kümnest kuni kella üheni päeval Pjotr Iljitš töötas. Täpselt kell üks sõi lõunat. Pärast lõunat läks jalutama olenemata ilmast. Ta oli kusagilt lugenud, et kahetunniline jalutuskäik on tervisele kasulik, ja ta pidas sellest reeglist väga rangelt kinni. Üksindus oli jalutuskäikude ajal talle niisama vajalik nagu töö ajalgi. Modest Iljitš märgib, et teda häirisid mitte ainult inimesed, vaid isegi lemmikkoer. Vajadus üksinduse järele suurenes seetõttu, et jalutuskäik oli suuremalt osalt loominguajaks. Jalutades ta arutles mõttes süžeesid, tal tekkisid tähtsad ideed ja ta tegi oma märkmikku ülestähendusolulisemate teemade kohta. Järgmisel hommikul töötas ta klaveri taga oma visandid läbi ja kirjutas kõik, mis vaja läks, haruldaselt kokkusurutult ja täpselt eskiisidena üles, kui aga tegemist oli orkestriplana, ooperi või balletiga, märkis ta sageli üles ka instrumenteerimise iseärasused.

Kui ta jalutuskäigu ajal ei komponeerinud, jutustab Modest Iljitš, siis ta improviseeris. «Mäletan, kuidas ta

ükskord Grankinos¹ stepist tagasi pöördudes kiitles «oivalise duetiga itaalia stiilis», mille ta jalutamise ajal oli improviseerinud... Mõne päeva pärast ta ütles mulle: «...Ma pole oma duetti unustanud ja täna laulsin seda jällegi kogu aeg. Millised retsitatiivid! Missugune *stretto*²! Ainult et maailmas pole lauljafari, kes suudaks seda laulda.» Mõnikord ta jalutuskäigul deklameeris, improviseeris valjusti draamastseene, seda peaaegu alati prantsuse keeles, mida ta vabalt valdas. Mõnikord jälgis ta putukate, eriti sipelgate elu. Kella neljaks pöördus Pjotr Iljitš koju tagasi teed jooma. Kodus luges ta ajalehti ja vestles elavalt külalistega. Kella viiest seitsmeni oli jälle tööaeg. Enne õhtueinet käis ta suviti veel kord jalutamas, seekord koos sõpradega, sügisel ja talvel aga mängis tavaliselt õhtueine eel klaverit — üksi või, kui tal olid külas Laroche või Kaškin, neljal käel. Pärast õhtueinet mängiti kella üheteistkümmeni kaarte (vinti) või loeti raamatuid. Laroche, kelle ettelugemist Pjotr Iljitš eriti armastas, mainib, et kõige loetavamateks autoriteks olid Gogol, Lev Tolstoi, Turgenev, Ostrovski ja Flaubert, kuid loeti ka noorte kirjanike teoseid. Väga varakult, juba 1887. aasta aprillis hakkas Tšaikovski hindama Anton Tšehhovi «suurt talenti».

Niisiis töötas Pjotr Iljitš päevas keskmiselt kaheksa tundi. Peale selle luges ta süstemaatiliselt või sirvis kõiki tolleaegseid «pakse» ajakirju (see tähendab «Russki Vestnikut», «Russkaja Mõsli», «Vestnik Jevropõt», «Severnõi Arhivi», «Russkaja Starinad» ja «Istoritšeski Vestnikut»), tutvus prantsuse, kirjanduse uudisteostega, luges üha uuesti klassikuid (sealhulgas Dickensit inglise keeles), tutvus põhjalikult uute muusikateostega (trükitud teostega ja talle saadetud käsikirjadega) ning pidas sõpradega ja ametiasjus väga korralikult kirjavahetust, mis kasvas iga aastaga ja koormas heliloojat väga (90-ndatel aastatel ta saatis mõnikord päevas kuni kolmkümmend kirja).

Kuidas jõudis Pjotr Iljitš kõige sellega toime tulla? Lugu oli järgmine. Ta luges ja kirjutas — ükskõik, kas tähti või noote — harukordselt kiiresti. Päevakava range

¹ Grankino — Modest Iljitši kasvandiku N. G. Konradi mõis Poltaava kubermangus. Pjotr Iljitš viibis mõned korrad seal külas.

² *Stretto* — antud juhul muusikateose lõppepisood, mida esitatakse kiirendatud tempos.

kordumise tõttu ei teadnud ta, mis on «hoovõtt», tal järgnesid suurepäraselt igasugused tööliigid (lugemine, komponeerimine, visandite läbitöötamine, tutvumine muusikalase kirjandusega ja kirjade kirjutamine) ning töö vaheldus õigeaegselt puhkusega. Ja lõpuks — niivõrd, kui see olenes temast endast — ta ei kulutanud asjatult mitte ühtki minutit. «Tšaikovski oli aja kasutamise alal tõeline virtuoos,» märgib melanhoolselt Laroche, kes ei osanud kunagi — ei noorusaastail ega oma röömutus täis-eas — töötada ega puhata.

Kogu see haruldane oskus vaimset tööd teha ja kogu see range enesedistsipliin oli Tšaikovskile mitte üksnes vajalik, vaid ka hädatarvilik. Ilma nendeta poleks ta helilooming olnud nii tohutult produktiivne, ent poleks võinud tekkida ka seda kolossaalset, meie eest oma igapäevastes avaldustes peaaegu varjatut sisemist protsessi — mitmekesiste, sageli vasturääkivate ja vastastikku teineteist välistavate eluliste, kunstiliste ja kirjanduslike muljete tajumise protsessi, nende järgnevat ümbertöötamist, esilekerkinud takistuste ületamist, nende muljete omaseksmuutmist, protsessi, mille tulemusena kunstnik võis Puškini geniaalse määratluse järgi saada oma ajastu vääriliseks. Selles osas polnud tal ei teerajajaid ega eeskujusid. See-eest andis end tunda, summeerus paljuaastane loominguiline töö ja ta lahendas uued ülesanded lähtudes varem püstitatud või kavandatud ülesannetest. Eredaks näiteks sellest ja ühtlasi tähtsaks etapiks Tšaikovski kunstilises arenemises oli tema uus ooper «Võlur».

«On midagi vastupandamatut, mis kisub kõiki heliloojaid ooperi poole,» kirjutas ta von Meckile 27. septembril 1885. aastal, mil ooperi esimese vaatuse libreto oli tal juba valmis ja kõik tema mõtted olid suunatud uue ülesande lahendamisele, «nimelt see, et ainult ooper annab vahendi suhtlemiseks publiku, *massidega*. Minu «*Manfredi*» mängitakse kord-kaks ja ta jäetakse kauaks seisma, ning keegi peale käputäie sümfooniakontserte küllastavate asjatundjate ei tunne teda. Samal ajal kui ooper, ja ainult ooper, lähendab teid inimestele, teeb teie muusika oma-seks tõelisele publikule, teeb teid mitte ainult üksikute kitsaste ringide, vaid soodsate tingimuste puhul — kogu rahva varaks.»

Mis siis annab ooperile niisuguse tohutu eelise? See, et muusika on temas ühendatud lavalise tegevusega, et

nägemismuljed toetavad, tugevdavad ja rikastavad kuulumismuljeid. Tahtmatult peab meenutama Ostrovski mõtteid, mis läbivad kuldse niidina kogu tema loomingut: «Ajakirja loevad mõni tuhat inimest, näidendit aga vaatavad mitusada tuhat. Kõik teised teosed kirjutatakse haritud inimestele, draamad ja komöödiad aga kogu rahvale; draamakirjanikud peaksid seda alati mees pidama, nende teosed peaksid olema selged ja jõulised.»

Selge ja jõuline pidi saama ka Tšaikovski uus ooper. Mõtisklused selle ooperi üle viisid loomulikult ja paratamatult mõttele luua ooper kogu rahvale, rahvaliku ooperi loomise ideele. Ja uuesti said Ostrovski sügavalt läbimõeldud sõnad¹ talle lähedaseks: uus publik, kelle närvid pole väga järeleandlikud, vajab «tugevat dramatismi, head koomikat, mis kutsus esile kogu südamest tulvavaid naerupahvatusi, palavaid siiraid tundeid, terviklikke ja jõulisi karaktereid ning kindlat tahet».

Need mõtted olid mõlemal tekkinud mitte ainult abstraktsete kaalutluste tagajärjel, vaid rahva maitse ja nõudmiste väsimatu, me ei karda seda sõna, *tundmaõppimise* tagajärjel. Pjotr Iljitš vaatab ja kuulab Moskvast, Pariisist ja Firenzest rõõbiti klassikaliste meistriteostega rahvateatrite võinädalapidustuste ja laadateatrite lihtsaid etendusi, jälgib neid rahuldustunde ja huviga ega unusta sellest kirjutamast tuttavale ja märkimast päevikusse. «Õhtul viibisin rahvateatris ja tundsin täielikku naudingut,» kirjutab ta 18. veebruaril 1878 Firenzest Anatoli Iljitšile. «Kujuta enesele ette kõige vapustavamad draamat, mida esitavad kõige naiivsemad ja püüdlikumad näitlejad, kusjuures, muide, hoolimata kõigist õudustest etendab suurt osa *polichinelle*². Ühesõnaga, täiesti uskumatu melodraama kõige kurioossem ühendamine arlekinaadiga. Publik sattus pöörasesse vaimustusse.» Samasuguse huvi ja mõnuga rääkis ta Moskvast Tsvetnoi bulvaril asuva nukuteatri etendustest. Nagu Ostrovskigi, austab ta seda

¹ Ostrovski märkmed ilmusid lühendatud kujul ajalehes «Pravitel'stvennoi Vestnik» juba 9. märtsil 1882. aastal, ent vaevalt küll Tšaikovski oli seda artiklit lugenud. Mõtete ja väljenduste ilmne sarnasus viitab sellele, et nad lähenesid küsimusele ühtmoodi ja arvatavasti oli neil olnud sel teemal sõbralik jutuaamine «Vojevoodi» ja «Lumivalgekese» loomise ajal. Sellele lähedasi mõtteid võib leida Puškinilt, P. V. Annenkovilt (Ostrovski «Aikese» puhul) ja teistelt, väga erinevatelt tegelastelt.

² *Polichinelle* (pr.) ehk *pulchinella* (it.) — koopiline kuju rahvateatris või nukuteatris, lähedane vene Petruškale.

«värsket publikut», seda arenemata, kuid tervet nõudmist kunsti järele, palavat soovi kogu hingest reageerida etendusele, valada kibedaid pisaraid ja naerda kogu südamest valju naeru. Siinjuures on iseloomulik järgmine fraas Tšaikovski kirjust Jürgensonile: «Väljendust väljakulikul tarvitasin ma mitte hukkamõistvalt, vaid sõna-sõnalt, s. o. tegin [«Ivan Sussanini» lõpukoori «Au sulle» töötluse vabas õhus esitamiseks] nii, et see oleks võimalikult lihtsam ja jõulisem.»

Lihtsuse, jõulisuse, kergesti mõistetavuse, nagu me praegu ütleksime, ereduse taotlemist on suuresti märgata pidulikus avamängus «1812. aasta» ja sellele mõningal määral lähedases sümfoonilises vahemängus «Poltaava lahing» ooperist «Mazepa». Ükskord rohkem, teinekord vähem õnnestub heliloojal saavutada midagi lõpmatu kaugelt sellest leebest nukrusest ja elegantsest eleegilisusest, mis oli kahtlematult talle omane ja mis tema teostes korduvalt vaimustas Laroche'i ning teenis Stassovi heakskiitu. Tšaikovski avamängus «Romeo ja Julia» poleks saanud Ammele omistada mahlakat jõhkruks ja olustikulist koomikat. Kuid «Mazepas» tekkis loomulikult midagi šeikspiirlikku ja väljakulikku. «Puhast publikut» solvavates purjus kasaka naljades ja timukate sundimatus kõnelustes rahvaga vapustavas Kotšubei ja Iskra hukkamise stseenis on tugev dramatism ja suurepärase koomika ning melodraama ja arlekinaad ühendatud laadalikult, palaganlikult «mitte hukkamõistvas mõttes». Asjata püüdis lavaküsimustes harukordselt kogenud E. F. Napravnik Pjotr Iljitšile selgeks teha, et esimene on «vaevalt küll sünnis», teine aga «kujuteldamatu ja võimatu». Tšaikovski, kes arvestas väga tema arvamust, jäi seekord oma sõna juurde kindlaks: «Hea esituse korral ei näi see ebasündsana ja igal juhul ei tahaks ma siin midagi muuta...» (episoodist, kus esinevad timukad, Pjotr Iljitš siiski loobus).

Nendelsamadel aastatel või mõnevõrra varem hakkas ta esmakordselt huvi tundma vene rahvapärimestest või vene rahva olustikust võetud ooperisüžeede vastu, nagu näiteks «Mõisateenija Vanka» (sellest mõisateenija armastusest noore vürstinna Volkonskaja vastu ja mõlemate kohutavast saatusest loodud laulu hindas juba Koltsov erakordselt kõrgelt), Novgorodi böliina «Sadko», legend Nižni Novgorodi Kremli vallutamast Kaelkoogutornist,

mille alla oli «tugevuse pärast» elavalt maetud noor ilus neiu, kes oli läinud kaelkookudega kindlusest välja vett tooma¹, ja lõpuks «Saatus-Mure» N. A. Potehhini näidendi järgi. Viimases oli suurepäraselt esile toodud enesega rahuloleva ja tõntsi südametevallutaja kuju — kaupmehepoeeg Nikolai, kes ahvatles ja häbistas külavallvuri lapselapse, «vaikse», vastutusvõimetu Nataša «selleks, et kelkida». Sündmustik toimub Volga kaldal, sageli laulude taustal, teises vaatuses on semiki pidustused, lauldakse ringmängulaule ja äkki pidustuse haripunktil katkeb neidude laul «Aasal kasekene kasvas» Nikolai toore mõnitamise tõttu. Kuid tervikuna on näidend liiga kirjeldav ja sündmustevaene, õpetlik ja väga lõpplahendus aga on tõepärasele ja süngele olustikulisele draamale justkui külge kleebitud. Ükski nendest kavatsustest ei teostunud. Huvitav on siiski märkida, et viimased kolm süžeed keskisid esile seoses Tšaikovski ideega kirjutada ooper rahvateatri jaoks, mille asutas Moskvast näitleja ja antreprenöör M. V. Lentovski. Pjotr Iljitš pöördus visalt selle raske ja ebatavalise, kuid teda üha uuesti veetleva ülesande juurde tagasi.

Juba enne Maidanovosse elama asumist, enne «Vakula» ümbertöötamist ja «Manfredi» loomist kavandas Pjotr Iljitš 1885. aasta jaanuaris lõplikult «Mazepale» järgneva ooperi süžee. Nagu see Tšaikovskil sageli ette tuli, oli valiku tegemisel otsustavaks teguriks kiindumus keskses — «võtmeepisoodi» — Kuma ja Vürstipoja stseeni, milles täielikult avanevad mõlema iseloomud ja Kuma suur armastus kerkib meie ette kogu suurus. Špažinski tragöödias «Völur» nägi Tšaikovski teksti vähesele ilukirjanduslikkusele ja jämedakoelisusele vaatamata «Äikese» ja «Francesca» teemat, mis oli talle ammust ajast lähedane. Helilooja tunnetas selles protesti ilge pimeduseriigi vastu ja hünni loomulikule, aheldamatule, inimest õilistavale tundele — armastusele.

¹ Sellel legendil on ka teine variant, milles räägitakse, kuidas Nižni Novgorodi neiu kaelkookudega end kaitses linna piiravate vaenlaste eest, lõi tohutu hulga vaenlasi surnuks ning, kuigi ise hukkus, ajas vaenlastele hirmu peale ja päästis linna. Kuid see süžee on pigem sümfoniilise poeemi kui ooperi jaoks. Libreto aluseks oli vist kavatsus võtta A. A. Navrotski väike poeem «Kaelkoogutorn», mis ilmus teistkordselt veidi aega enne seda, 1881. aastal, tema kogumikus «Minevikupildid» koos populaarse «Stenka Razini kaljuga», millele juba varem oli kirjutatud muusika.

Dramaturgina, kes juba korduvalt oli püüdnud tähelepanu äratada «vaba voli» teema käsitlemisega ja juba korduvalt oli oma näidenditesse sisse toonud tugeva ja vaba naise kuju¹, suutis Špažinski välja jõuda tähtsa sotsiaalse teemani, mis oli selle legendi aluseks. Ja selles on tema suur teene. Nüüd oli tarvis Kuma kuju põhjalikult puhastada väiklusest, labasusest ja argipäevasusest, mida talle Špažinski oli omistanud elulisemaks muutmise eesmärgil, süžee aga — tühistest melodramaatilistest efektidest. Esimese ülesande Špažinski täitis, valmistades libreto ette ooperi jaoks ja juhindudes helilooja nõudmistest. Teine ülesanne aga lahendati kahjuks ainult poolikult. Sellest hoolimata sai ooperis esmakordselt selgeks legendi idee, legendi, mis kajastab eredalt muistsete aegade algupäraselt venelikkude humanismi ja selle lepitamatut vaenulikkust vägivalla ja silmakirjalikkuse suhtes, selle julma koduse türannia, asketismi ja pillerkaaritamise häbiväärse segu suhtes, mis peitub karmi patriarhaalse elulaadi sügavuses.

Siin esineb uuesti nagu «Undines» ja «Luikede järves» kaks maailma, uuesti esineb nende maailmade saatuslik kokkupõrge. Juba esimeses vaatuses tuleb see kontrast väga ilmekalt esile. Okaa jõe taga, Nižni Novgorodis vürsti-asevalitseja Kurljatevi raske käe all leiab aset altkäemaksuvõtmine, rõhumine. Väline sära varjab sisemist roiskumist, ollakse rusutud meeoleolus, valitseb äärmine igavus. Üle jõe parvetamise kohas asuvas sissesõiduhoovis, noore lese Nastja, hüüdnimega Kuma, juures aga teeb igaüks, mis süda soovib, ollakse alati lõbusas tujus, pulbitseb elurõõm. Nastja pole muinasjutuline järvehaldjas, vaid naine, «siinne» vene naine, kelles peitub Volga ääres elavaile inimestele omane uljus, ta on kütkestavalt ilus ning igatseb salaja millegi tundmatu järele...

Kui vaadata Nižnist, järsult mäelt,
me emakest-toitjat Volga jõge,
kus kollakal liival ja haljal luhal
kohtab ta õekest Okaad,
siis unustad kõik, nii ätid, kui papid!
Mis avarust näed!... Ei otsa, ei äärt!...

¹ Ostrovski sõber näitleja F. A. Burdin nimetas Kumad «seitsmendaks majori naiseks», vihjates Špažinski sümpaatiale viimase näidendis «Majori naine» esiletoodud kuju vastu.

Ei jõua sa vaadata, ei imetleda,
kui endaski juba seda avarust näed,
ja vaba linnuna su hing lennata
sinna kaugusse ihkab!

See kauni teksti ja haruldaset võimsa muusikaga ariooso on vene rahvusliku iseloomu edasiandmise poolest üheks eredamaks leheküljeks Tšaikovski loomingus. Kodumaa ääretu avaruse imetlemine muutub siin iseenesest hingelise avaruse poeetiliseks väljenduseks, «kogu südamest» tulevaks lauluks. Seejuures meenuvad tahtmatult helilooja enese sõnad: «Ei, selles ääretus avaruses on hea, lahe olla, siin võib täie rinnaga hingata!»

Kuid torm on juba lähedal. Õnnetus on möödapääsmatu.

Teine vaatus viib kuulaja rõõmutusse, umbsesse ja karmi maailma. Vürstinna, keda abikaasa ei armasta ja kes ka ise oma meest ei armasta, valmistub kas või surmapatu hinnaga oma perekonna häbiplekki maha pesema ja perekonna lõhkujast lahti saama, vürst aga, kes on hakanud Nastjat palavalt ja meeletult armastama, viskleb nagu metsloom puuris. Korraks lööb üles rahva ülestõusu laine ja veereb üle vürsti aia kõrge tara, tuues enesega kaasa rõhutud linnaelanike viha ja kannatuste kajastuse. Rahva lemmik, vürstipoeg Juri, astub vahele ja rahustab ülestõusjad ning jällegi valitseb väljapääsmatult umbne õhkkond. Olles ema pärast solvatud, töötab poeg emale vandega, et tapab öela võluri, kes on isa ära nõidunud.

Kolmanda vaatuse hõlmavad kaks kohtumist, kaks hingelist kahevõitlust: vürsti kohtumine Kumaga, kes meeletehete viiduna lükkab julgelt tagasi vürsti armuavaldused ning kaitseb end tema raevukate kallalekippumiste eest, ja Kuma kohtumine vürstipojaga, keda Kuma juba ammu salaja palavalt armastab. Viimase kohtumise psühholoogiline kanvaal, armastuse võit pimedas vihkamise üle, on suurepärane, kuid siin Tšaikovski muusika, mis enne seda oli tohutu jõuga kehastanud Nastja kõlbelist võitu vürsti üle, ei küündinud ülesande lahendamiseni, mille helilooja oli enesele püstitanud.

Kõige vähem on heliloojal õnnestunud neljas vaatus, kus draama lõpeb Nastja ja vürstipoja hukkamisega ning vana vürsti meeltesegadusega, kuigi ka selles vaatuses on oma pärl — Kuma võluv ariooso «Kus oled sa, mu ihal-

datu». Muusika rahvalikkus siin ei süvene, vaid sündmuste arenemisega muutub kahvatumaks. Keegi muusikateadlane on nimetanud «Võlurit» rahvalikuks muusikaliseks tragöödiaks. Tal on õigus, kui ta mõtles selle all helilooja silme ees seisnud ideaali. Ent ta eksis, kui tahtis öelda, et Tšaikovski on selle ideaali kehastanud. Kuigi Pjotr Iljitš töötas selle ooperi kallal poolteist aastat piinrikkalt ja pingsalt, ei toonud see talle täielikku edu. Ta sai sellest ka ise aru, tundis hingepeena kolmanda ja neljanda vaatuse venitatud, igavate episoodide pärast ning luges veel kord «Ivan Sussanini» ja Serovi «Vaenujõu» partituure, püüdes vist oma rahulolematuse põhjust enesele selgeks teha. «Võluri» lavastus Maria teatris 1887. aasta sügisel ei toonud heliloojale uusi loorbereid. Peterburi publik jäi ükskõikseks, Peterburi muusikud olid hämmeldunud. Küllastades varsti pärast esietendust Rimski-Korsakovi ja leides tema juurest eest külalisi, lõpetas Pjotr Iljitš seoses tema ilmumisega tekkinud piinliku vaikuse järgmiste sõnadega: «Minu ooper kukkus läbi ja ma paluksin temast täna mitte rääkida...»

Võib-olla käis rahvaliku ooperi kirjutamine talle üle jõu? Võib-olla ei suutnud ta kirjutada jõuliselt ja selgelt, ühendades ereda dramatismi suurepärase koomikaga? Raske öelda. Igal juhul tegi Tšaikovski pärast «Võlurit» järsu pöörde teiste ülesannete ja teiste saavutuste suunas.

III peatükk

Kuulsus

«Võluri» kirjutamise aastad tõid helilooja ellu palju uut, isegi ootamatut. Need aastad olid tema maailmakuulsuse alguseks. Nad avasid ta elus väsitavate, kuid väga tulemusrikaste kontserdireiside perioodi.

Kergestimõistetavus on Tšaikovski loomingu orgaaniline, loomupärane omadus. Tema muusika ei jagune kunstiliseks ja «kergeks» muusikaks, muusikaks «enesele» ja muusikaks kõigile. Isegi neid teoseid, mis on kirjutatud ilma sisemise kireta, sageli ilmselt halvast meeleolust, soojendavad ootamatult siirad tunded. Ent ka need Tšaikovski teosed, mis on tekkinud käskivast sisemisest loomingu-

tarvidusest ja mis on esile tunginud hingesügavusest, on äärmiselt mõistetavad. Nii «Oneginis» kui ka romanssides, nii Neljandas sümfoonia kui ka klaveritrios on talle võõras igasugune, kas või ebateadlik, oma tunnete, oma isikliku elu ja kunstiliste kogemuste eraldamine tavalistest kuulajatest, kelledest kokkuvõttes publik koosnebki. Tema kõrgeltarenenud isiksus, mis nii reljeefselt peegeldub tema teostes, pole mitte kunagi neis vastandatud lihtsatele, «tavalistele» inimestele. Kõneldes sellest, mis on talle kõige tähtsam, püham ja kallim, mõtleb helilooja selle all oma südamelähedasi inimesi, oma kuulajaid. Ta on see hääl, millega laulab Venemaa.

Seetõttu on täiesti loomulik, et see kõigile arusaadav ja paljudele lähedane muusika leidis elavat vastukaja. Moskva konservatooriumi õpilastele ja Moskvas korraldatud Muusikaühingu kontsertide alalistele külalistele oli Tšaikovski juba 70-ndail aastail sõna tõsisel mõttes lemmikheliloojaks. Tema uute teoste esitamine sööbis mällu kogu eluajaks. Ta oli tol ajal Moskvas ainsaks silmapaistvaks heliloojaks. Väga võimalik, et just sellepärast kirjutatakse Tšaikovskist neil aastail Moskva ajalehtedes tavaliselt mingisuguse erilise soojusega. Temas nähakse suurt muusikut ja seejuures kodulinna, Moskva muusikut. Tema edusammude üle tuntakse rõõmu, justkui peituks nendes osake iga moskvalase edusammudest.

Moskva konservatooriumi muusikaajaloo klassi professor A. S. Razmadze kirjutab juba 1870. aastal, et Tšaikovski «on enesele õigusega võitnud aukoha kaasaegse vene muusika ajaloos... Ta esindab teatud koolkonda, teatud suunda, millest ta peab rangelt ja järjekindlalt kinni kõigis oma teostes, alates suurtest orkestriteostest ja lõpetades väikeste klaveripaladega. Ta on üks neist meil veel vähestest inimestest, kes viivad vene muusikasse samm-sammult realismi...» Kahe aasta pärast aga nimetas kriitik Tšaikovski Teist sümfooniat veendunult «teoseks, mis rajab epohhi vene muusika ajaloos».

«Õnnitlen esimese vene klaverikontserdi puhul, selle kirjutab Pjotr Iljitš,» teatas alles veel nooruke Tanejev 1874. aasta detsembris oma sõpradele.

«Hr. Tšaikovski sümfoonia,» kirjutab Laroche Kolmanda sümfoonia kohta, «kujutab endast kapitaalset nähtust meie viimase kümne aasta muusikas...»

«Opritsnik» tegi Tšaikovski nime populaarseks Kiievis,

Odessas ja Harkovis. «Oneginil» oli menu juba eranditult kõigil ooperilavadel. Tšaikovski romansse ja klaveripalu esitati kõikjal. Pidevalt ja kindlalt kasvab tema muusika sõprade arv Peterburis. Sügava mulje jättis juba avamängu «Romeo ja Julia» esitamine 5. veebruaril 1872. «Ma ütlesin enesele tookord: «Viimaks ometi ilmus geenius!»» meenutab viiuldaja L. von Auer. «Oled sa kuulnud mõnd Tšaikovski teost?» küsib luuletaja J. P. Polonski kirjas Turgenevile. «Ma kuulsin tema avamängu «Julia ja Romeo» — küll on hurmav! Milline sügavus ja ilu!» Enamikul inimestel liitusid kunstilised tunnetused ja muljed helilooja isikust üheks kujundiks. «Millise nakatava vaimustusega,» meenutab M. M. Ippolitov-Ivanov oma muusikaõpetajat, «jutustas ta mulle P. I. Tšaikovski mingisugusest uuest teosest (see oli arvatavasti «Torm»), mida äsja oli esmakordselt ühel Muusikaühingu sümfooniakontserdil esitatud.¹ Kuidas ta küll jumaldab Pjotr Iljitši, kuidas ma teda kadestasin. Sel hetkel unistasin õnnest kunagi läheneda sellele Olümposele ja tutvuda kõigi seal asuvate jumalatega!»

Lõpetanud konservatooriumi, sõitis Ippolitov-Ivanov Tiflisi (praegu Tbilisi) Tšaikovski kirgliku austajana ja, nagu ta ise väljendas, pooldajana. Seal hakkas ta energiliselt vene muusikat propageerima ja pani aluse gruusia rahvamuusika tundmaõppimisele.

Tšaikovski teosed said Tiflisi ooperiteatri uuendatud repertuaaris väljapaistva koha. «Oneginile» järgnesid «Mazepa», «Orléans'i neitsi» ja «Võlur». Ei Moskvast ega Peterburis suhtunud 80-ndail aastail Tšaikovski ooperitesse sellise austusega kui siin, Euroopa ja Aasia piiril. Uha sagedamini hakati Tiflisi muusikakooli õpilaste pidudel ja üleminekueksamitel eksamitööna esitama Glinka, Dargomõžski, Rimski-Korsakovi ja eriti Tšaikovski helitöid. Sel ajal kui Pjotr Iljitš Tiflisi külastas, kus Anatoli oli ringkonnakohtu prokuröriks, oli eesrindliku vene muusika omandamine erakordselt vastuvõtliku ja muusikaliselt andeka gruusia publiku poolt täies hoos. See oli 1886. aasta kevadel.

Viibides 19. aprillil kontserdil, mis korraldati tema auks

¹ Sümfoonilist fantaasiat «Torm» esitati esmakordselt Peterburis 16. novembril 1874. aastal, mil Ippolitov-Ivanov õppis lisaku kiriku kapelli muusikakoolis.

ja mille kava oli koostatud tema teostest, võis Pjotr Iljitš veenduda, et teda armastatakse palju ulatuslikumalt kui ainult elukutseliste muusikute kitsas ringis. Sel õhtul toimus Tšaikovski pidulik austamine — mitte üksikute helitööde eest, mitte seoses uue ooperi või sümfoonilise teose esitamisega, nagu see oli varem, vaid kogu tema loomingu eest tervikuna. See oli esimene kord, mil avalikkus tema teeneid kodumaa ees tunnustas.

«Tol aastal,» meenutab M. M. Ippolitov-Ivanov, «oli imetore kevad, oli tohutult palju lilli, eriti maikellukesi, mida Pjotr Iljitš väga armastas. Teater, kus leidis aset tema austamine, oli ehitud roheluse ja lilledega, loož, kus asus kallis külaline, uppus üleni maikellukestesse, mida me tellisime Kutaisist terve vaguni. Teatri pidurüü tekitas mingisuguse ebatavalise üleva pidumeeleolu mitte ainult meis, tema sõprades, vaid ka kogu publikus. Tšaikovski oli justkui kogu Tiflisi külaline... 25. aprillil, Pjotr Iljitši sünnipäeval, meie pidustus jätkus. Ooperitrupp tõi uuesti lavale «Mazepa» ja ovatsioonid autori aadressil olid nii tormilised, nagu need esinevad ainult vaimustatud lõunamaise noorsoo juures...»

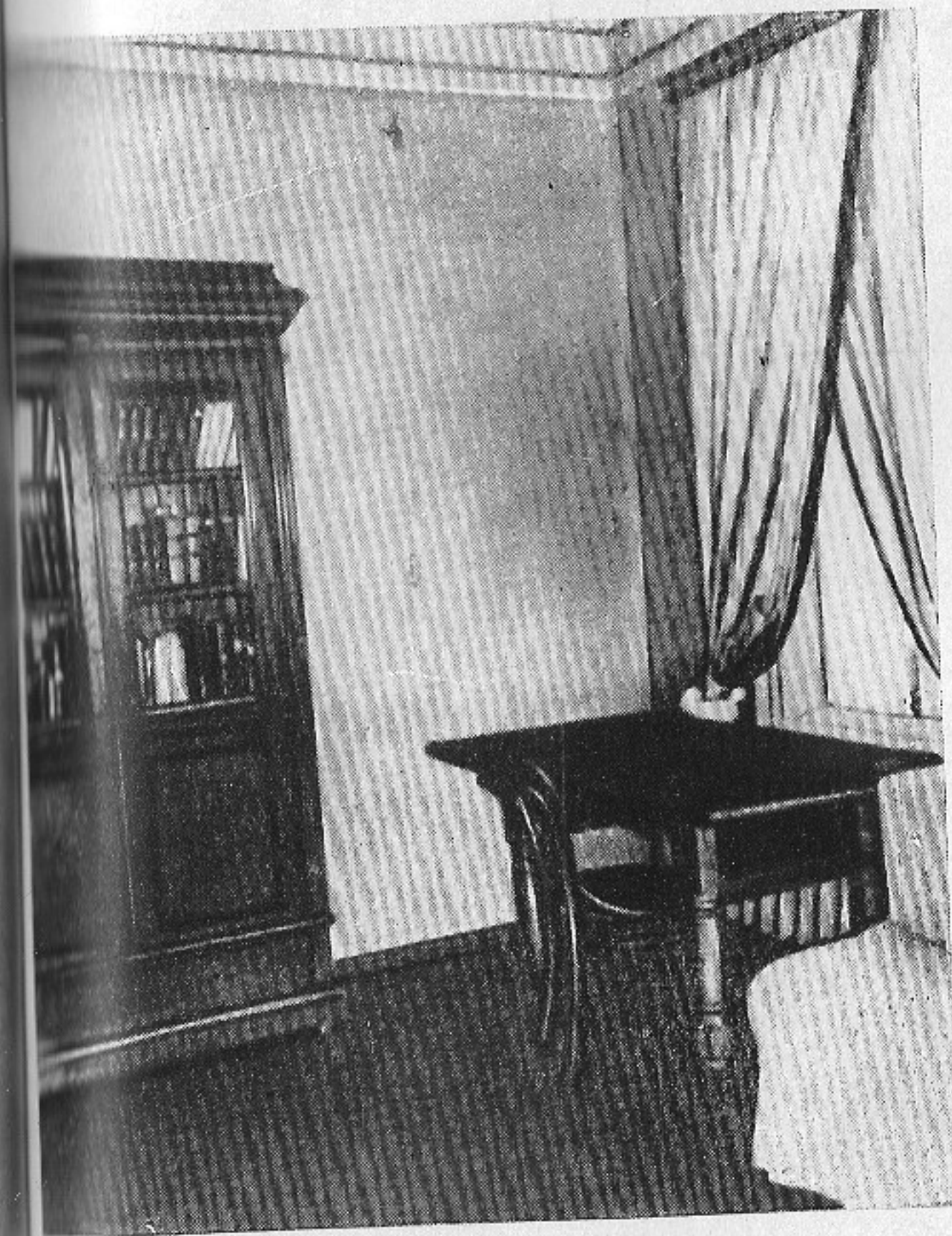
Tiflisi pidustused jätsid Tšaikovskisse sügava mulje. «Kui poleks olnud neid visiite ja seda suurilmaelu, oleks see kuu olnud üheks õnnelikumaks kuuks minu elus...»

29. aprillil lahkus ta oma uutest sõpradest, kuid mälestused siin veedetud õnnelikust kuust ei tuhmunud Tšaikovski mälus, nad muutsid Taga-Kaukaasia talle haruldaseks veetlevaks. Ta külastab talle armsakssaanud maa-nurka viiel aastal järjest. Tähtsat osa etendasid kahtlematult ka need muljed, mida jättis selle mägise lõunamaa maaliline loodus.

Ent kuigi Tšaikovski satub vaimustusse Bakuust ja Boržomit ning imetleb Batumisse viivat teed, jääb tal alati esikohale Tiflis. Kohalikud muusikaküsimused saavad ta südameasjaks, ta aitab kaasa kõigega, millega võib, nii nõu kui jõuga. Tšaikovski kasutab oma autoriteeti ja mõju Peterburis, et kiirendada uskumatult pikale veninud uue teatrihoone ehitamist, mida püstitati mahapõlenud hoone asemele. «Tänu sellele, et Te saatsite riigipeale kirja,» teatab talle Ippolitov-Ivanov 1887. aastal, «valmib uus teater tuleval sügisel. See teade levis kiiresti kogu Tiflisis ja kõik nimetavad Teie nime kõige siirama tänutundega.» Rõõm oli siiski enneaegne: hoolimata sellest et Tšaikovski



Maja Klinis (enne ümberehitamist), kus P. I. Tšaikovski elas aastail 1892—1893.



P. I. Tšaikovski töölaud Klinis. Siin kirjutas helilooja oma Kuenda sümfoonia.



L. V. Sobinov
Lenski osas.

P. A. Hohlcv
Onegini csas.



eestkostjaks hakkas, möödus veel õige mitu aastat, enne kui hoone lõpuks valmis sai.

Tšaikovski ja Ippolitov-Ivanov käsitlesid oma vestlustes laialdasi teemasid. «Mõned teie märkused,» kirjutas Ippolitov-Ivanov Pjotr Iljitsile, «avavad meile, teoreetiliselt ettevalmistatud inimestele, täiesti uued perspektiivid ja nad võivad saada meile käskudeks, millel on meile hindamatu tähtsus.»

«Kompositsiooniklassi aluseks,» arvas Tšaikovski, «peab olema rahvalaulu tundmaõppimine, muusikalisi oskusi aga tuleb omandada lääne koolkondadelt. Rahvalikud teemad ja suurte kunstimeistrite klassikalised vormid õpetavad selgelt mõtlema: sajandite jooksul paljude sugupõlvade poolt yäljakujundatud rahvalaulu vorm on õppetöös selles osas parimaks materjaliks.» Need olid mitte ainult muusikute kasvatuse üle muretseva inimese nõuanded, vaid nad olid helilooja mõtted, kes juba lapsepõlvest alates oli vene rahvalaulu kalliks pidanud ja, nagu mainivad memuaaride kirjutajad, tundis gruusia muusika vastu suurt huvi.

Tšaikovski loomingus kajastub gruusia rahvalaulu hälli laulu «Iav nana» meloodia näol, mille helilooja sai Ippolitov-Ivanovilt¹ ja mis muudetud kujul sai balletis «Pähkli-pureja» «Idamaise tantsu» aluseks.

Alates 1887. aastast, mil ta sai üle kahtlustest oma võimete suhtes ja teda elulõpuni piinavast häbelikkusest, hakkab Pjotr Iljits ise oma teoseid dirigeerima.

Noorusaastail selles osas ettevõetud esimesed katsed olid ebaõnnestunud. Noor dirigent närveeris niivõrd, et kogu tema tähelepanu oli seotud pingutustega varjata seda erutust publiku ja muusikute eest, mille tõttu ta orkestrit juhtida enam ei suutnud. Nüüd oli olukord muutunud. Veel 1886. aasta oktoobri alguses, vastates Petéburi Filharmooniaühingu lahkele ettepanekule koostada benefiss-sümfooniakontsert tema oma teostest ja dirigeerida ise seda kontserti, lükkas Tšaikovski mõlemad palved resoluutselt tagasi. Tegelikult oli ta kahevahel, nagu see vahetevahel Pjotr Iljitsi juures esines; ta ei lubanud enesel vastu võtta ettepanekut, mis teda vastupandamatult veetles, ja see võitlus peegeldus tahtmatult kõigi selle ettepaneku vastuvõtmise vastu kõnelevate kaalufiluste

¹ Ippolitov-Ivanov oli selle laulu üles kirjutanud sõidu ajal Kahheetiasse ja andis üleskirjutuse Tšaikovskile üle.

rõhutamises ja isegi liialdamises. Kuid pärast sõitu Peterburi, mille ajal helilooja võis Modest Iljitsi sõnade järgi veenduda rohkem kui kunagi varem, et ta hakkas muutuma selles linnas populaarseks, võttis ta tähtsa otsuse vastu.

19. jaanuaril 1887 dirigeeris Tšaikovski Moskvas tohutu menuga «Kuldkingakesi». 5. märtsil aga dirigeeris ta Peterburis Filharmooniaühingu benefiiskontserti. Saal oli rahvast tulvil. Menu ületas kõige julgemadki ootused. «Minu sooviks oli debüteerida dirigendina Peterburis, kuid ühtlasi ma kartsin väga,» kirjutas Pjotr Iljits. «Kõige hirmsam oli mulle esimene proov. Kuid imelikul kombel tarvitses mul vaid astuda puldi taha ja võtta taktikepp kätte, kui kogu hirm silmapilkselt kadus. Kõigi arvates tuln ma oma ülesandega hästi toime. Kontserdil enesel olin ma muidugi publiku ette ilmumise eel väga erutatud, kuid see polnud enam hirm, vaid pigemini selle sügava kunstilise vaimustuse eelnauding, mida tunneb autor, kui ta juhatab suurepärast orkestrit, kes armastuse ja innuga tema teost esitab. Niisugune nauding oli mulle kuni viimase ajani tundmatu; ta on nii tugev ja nii ebaharilik, et sõnades on seda võimatu väljendada. Kuigi minu katsed hakata dirigendiks olid seotud hiiglasliku ja raske eneseületamisega, kuigi nad neelasid mitu aastat minu elust, ma ei kahetse seda. Need olid täieliku õnne ja õndsuse hetked.»

Nüüdsest peale ei astunud ta enam saali, kus esitati tema teoseid, kõrvaltvaatajana. Kunagi ammu, juba koolipäevil, tõi ta oma interpreediande kõhklematult ohvriks peamisele — komponeerimisandele. Kuigi tal oli meeldiv hääl, ei laulnud ta kunagi seltskonnas, ja kuigi tal olid eeldused saada pianistik, ei arendanud ta seda annet edasi ega esinenud kordagi avalikkuse ees. Nüüd aga, astudes dirigendipuldi taha, allutades enesele orkestri liitunud tahte, muutis ta esmakordselt ise partituuri, nootide ja tempoviidete lõpmatult keeruka sidekirja kõlavaks muusikaliseks tervikuks. Tšaikovskil ei jätkunud kahtlemata vilumust selleks, et saavutada dirigendina täielikku menu, sest ta oli oma iseloomult liiga kergestisüttiv ja otsekohene, mis tuli ilmsiks igas asjas, mida ta ette võttis. Ta dirigeeris vahel ebaühtlaselt, ja seda nõrgemini, mida vähem oli tal usku esitatavasse teosesse ja publiku poolehoidu. Sellest hoolimata oli ta kaasaegsete peaaegu üksmeelse hinnangu järgi andekas dirigent.

Uus tegevusväli tõi Pjotr Iljitsi ellu suured muudatused. Alates nüüdsest kuni elulõpuni eemaldus ta igal aastal¹ terveteks kuudeks tavalisest loomingulisest tööst ning need kuud kulusid kontserdireiside ja oma ooperite dirigeerimise peale. Juba sellesama 1887. aasta hilissügisel annab ta Tanejevi osavõtul Moskvas kaks kontserti: üks nendest oli päevane, vaba sissepääsuga. Niisiis oli tehtud katse elustada vana, juba 60-ndatel aastatel alustatud demokraatlikku traditsiooni. Jällegi tundis Tšaikovski enne publiku ette astumist piinavat erutust ja pärast kontserti koges palavast, üksmeelsest tunnustusest tingitud õnnejoovastust. «Mind pole veel kunagi niisuguse vaimustusega vastu võetud, veel kunagi pole olnud taolist triumfi. Odav publik pidas end üleval väga kenasti, kuulas tähelepanelikult ega teinud käre...» teatab Pjotr Iljits Modestile. Tähelepanu väärrib märkus «odav publik»: kõne all on eeskätt Moskva töölisel.

14. detsembril 1887 esines Tšaikovski Peterburis hüvasti-jätuks sümfooniakontserdiga, 15. detsembril aga sõitis ta oma esimesele välismaa-kontserdireisile. Kolme talvekuu jooksul külastas ta Leipzigit, Hamburgi, Berliini, Prahat, Pariisi ja Londonit. Kõikjal dirigeeris ta kontserte, millede kava oli koostatud tema enese teostest. Kõikjal võttis publik teda soojalt vastu, muusikud tervitasid teda sõbralikult ning teda saatis kriitiliste artiklite ja märkuste ebakõlaline, kuid üldiselt ülistav koor. Ta ei jõudnud külastada ainult Viini ja Kopenhaagenit, kuhu teda samuti tungivalt kutsuti. Sellelt kontserdireisilt tõi helilooja kaasa palju mitmekesiseid muljeid, tal oli sellel reisil meeldejäävaid kohtumisi.

Leipzigit kohtus Tšaikovski esmakordselt suure norra helilooja E. Griegiga. Nad said kohe sõpradeks. Griegi muusika oli Tšaikovskile juba ammu tuttav. Tšaikovski tundis selle muusika läbipaistvas, alati siiras lüürismis, iga-sugusest kunstlikkusest vabas sisemises elegantsuses, puhtrahvalikus lihtsuses ja värskuses midagi lõpmatult lähedast. Südamlikud read, mis Tšaikovski oma lõpetamata skitsis «Autobiograafilised kirjeldused reisist välismaale 1888. aastal» Griegile pühendas, jäid meie kirjanduses kauaks ajaks parimaks hinnanguks Griegi loomingule. Kuid ka Grieg suhtus Tšaikovski sõpruseavaldusse vaimus-

¹ Erandiks oli 1890. aasta, mil ta kirjutas «Padaemanda».

tuse ja tänuga. «Te ei usu, millist rõõmu teiega kohtumine mulle valmistas,» kirjutas ta Pjotr Iljitšile sellesama 1888. aasta kevadel. «Ei, see pole rõõm, vaid palju enam Kunstniku ja inimesena te jätsite minusse sügava mulje.» See vastastikune sümpaatia kajastus selles, et Tšaikovski pühendas Griegile avamängu «Hamlet».

Leipzigis kohtus Tšaikovski ka noore ungari dirigendiga, kellest hiljem sai Viienda ja Kuuenda sümfoonia kõige sügavam ja eredam tõlgitseja ja kes silmapaistva muusikapropageerijana aitas kaasa selleks, et Tšaikovski tema jumaldatud helilooja teosed kõlasid kõikjal muusikamaailmas. Kuulnud noore dirigendi esinemist, nimetas Tšaikovski Arthur Nikischit eksimatu läbinägevusega geniaalseks kapellmeistriks. Ta väitis isegi, et see, kes pole kuulnud niisugust imetlusväärset meistrit nagu Nikisch, ei kujuta ette, milleni võib välja jõuda orkestri täuslikkus.

Tšaikovski tutvus saksa helilooja J. Brahmsiga, hiljem oli tal sõbralik kohtumine prantsuse muusikutega; ta tundis huvi pianist F. Busoni ebatavalise isiksuse vastu, kuid sellest erutavam oli vist täiesti ettenägematu kohtumine Berliinis nägi ta naist, kellega polnud rääkinud peaaegu kakskümmend aastat — Marguerite Artôt'd.

«Täna on Bocki¹ juures suur lõuna. Ma istun Artôt' kõrval...» kirjutas Pjotr Iljitš P. Jürgensonile 22. jaanuaril 1888. Järgmisel päeval teatas ta Modestile: «Õhtul viibis ka Artôt. Pole sõnu, et väljendada, kui rõõmus ma olen, et teda nägin. Me leidsime kohe ühise keele, kusjuures ainsagi sõnaga ei tuletanud meelde minevikku. Tema mees Padilla pidi mind lämmatama oma sülelustega... Vananenult on Artôt niisama veeblev kui kakskümmend aastat tagasi.» Mõni päev hiljem viibis ta koos Griegiga Artôt' juures kogu õhtu. «Mälestus [temast] ei kustu minu mälu kunagi,» märkis Tšaikovski «Autobiograafilistes kirjedustes». «Selle lauljatori isiksus ja kunstimeisterlikkus on niisama hurmavad kui kunagi ammu...» Kahjuks katkeb kohtumise kirjeldus nende mingisugusest nukrast rõõmust kantud sõnadega. Ei üks ega teine võinud enam tagasi pöörduda selle juurde, mis oli lõplikult möödunud. Elu,

¹ G. Bock — silmapaistev saksa noodikirjastaja. Juba 1871. aastal andis firma «Bote & Bock» Berliinis välja Tšaikovski «Romeo ja Julia» partituuri, mille N. Rubinstein oli firmale üle andnud.

mis oli nad üürikeseks kokku toonud, viis neid tõtates ühesti eri suunda.

11. jaanuaril 1888 ületas Tšaikovski Tšehhima piiri. Kümme päeva, mis ta veetis Prahast, on kirjutatud kuldsete tähtedega igaveseks tšehhi-vene sõpruse ajalukku. See oli ennenägematu ja -kuulmatu vaimustatud austuse avaldamine, lakkamatu muusikaline pidustus. Helilooja teenuse austamine sulas harmooniliselt ühte palava sümpaatiatundega vene rahva vastu. Rõhutud, kuid orjastamata Tšehhima näitas kogu maailmale, et tal on tihedad sugulussidemed Venemaaga, tundes samal ajal uhkust vene muusika üle.

«Orléans'i neitsi» lavastus Prahast 1882. a. oli esimeseks Tšaikovski ooperi lavastuseks välismaal. See teade tungis sügavasti helilooja hinge ja rõõmustas teda. Sellest ajast peale sai tema muusika Tšehhimaal kontserdisaalides ja ka koduses miljöös eriti oodatud külaliseks. Tõlkal polnud vist ühelgi Euroopa maal Tšaikovski teoste levimiseks soodsamaid tingimusi kui Tšehhimaal. Tšehhi avalikkus tajus koduse ja lähedasena juba Tšaikovski muusika laadi ennast, selle osavõttu nii kannatustest kui ka rõõmudest ja selle rahvuslikku värvingut.

Polnud juhuslik, et Tšaikovski sai Prahast suguluslike tunnete väljendamise ajendiks. Vene helilooja kaudu avaldasid tšehhid austust Venemaale ja just Tšaikovski kaudu tunnetasid nad kirkamalt ja hakkasid veelgi rohkem armastama tema suurt kodumaad.

Prahast nägi Pjotr Iljitš esimest ja ainsat korda oma elus väärilises lavastuses suurt katkendit (kogu 2. vaatus) «Lütkede järvest», mis lavastati spetsiaalselt tema külaskäigu puhul. «Tohutu menu,» kirjutas Tšaikovski oma päevikusse, «Lütkede järv. Absoluutse õnne hetk. Kuid ainult hetk...»

Juba sellesama 1888. a. novembris pöördus ta Prahasse tagasi, et dirigeerida Tšehhimaal (ja üldse välismaal) esimest «Jevgeni Onegini» lavastust. Teda hämmastas ooperi esitamise kõrge kvaliteet. «Ta on loodud täpselt Tatjana jaoks,» ütles Pjotr Iljitš peaosas esinenud B. Förster-Lautereri kohta. See ooper võeti nagu Venemaalgi teatri alalise repertuaari.

«Ükski teie teos pole mulle nii meeldinud kui «Onegin»,» kirjutas Pjotr Iljitšile väljapaistev tšehhi helilooja A. Dvořák. «See on imetlusväärne teos, ta on tulvil sooje tundeid ja poeesiat ning piasajadeni meisterlikult välja

töötatud... see on muusika, mis kütkestab meid ja tungib nii sügavasti hinge, et seda on võimatu unustada.»

1890. a. kevadel külastas A. Dvořák Tšaikovski initsiatiivil Venemaad ning dirigeeris Moskvas ja Peterburis oma teoste kontserte. Pjotr Iljitsil tekkis tšehhi muusikutega sisukas kirjavahetus, kusjuures eriti torkavad silma helilooja J. Försteri kirjad, kellesse ka Tšaikovski erilise soojusega suhtus.

Märksa komplitseeritumalt suhtuti Tšaikovski loominguks Saksamaal, Inglismaal ja Prantsusmaal. Tuleb märkida, et Tšaikovski kuulsuse tipul seda laialdast pärisorjusevastast ja rahvuslikku vabadusliikumist, millele rajanes Venemaa, Gruusia ja Tšehhimaa demokraatlik kultuur, tähtsamates lääneriikides enam ei eksisteerinud. Heliloojate ja rahva vahel süvenes saatuslik lõhe, muusika sisu minetas järk-järgult üldrahvalikud jooned, kunstiline vorm muutus üha rafineeritumaks ja keerukamaks. Isegi neil juhtudel, mil mõisteti ja hinnati kõrgelt eesrindlike vene heliloojate üksikuid teoseid, nagu Prantsusmaal Mussorgski «Boriss Godunovi» või Rimski-Korsakovi «Šeherezadet», käsitasid heliloojad kitsalt, mõnikord aga isegi moonutatult seda uut, mida nad olid valmis vene klassikutelt õppima. Kavatsedes jätkata ja täiustada, nad sageli vaesestasid «Võimsasse Rühma» kuuluvate heliloojate loomingu aluseks olevaid kunstilisi printsiipe.

Valdav enamik saksa, inglise ja ameerika muusikateadlasi, kes kirjutasid Tšaikovskist kriitilisi artikleid ja uurimusi, ei mõistnud küllaldaselt suure vene helilooja muusikalise maailma aluseid. Kui aga heliloojatele ja muusikateadlastele osutus suure vene muusiku maailm paljuskki võõraks, siis tavalised kuulajad tajusid tema teoste südamlikkude ja humaanset sisu ning nende teoste vormi elegantsust ja võlu siira tänumeelega. Kõigest ei saadud veel aru, kõike ei osatud veel hinnata nii nagu tarvis, kuid ka ühekülgsest mõistetuna tungis Tšaikovski üha sügavamalt muusikaellu.

Juba 70-ndatel aastatel oli Läänes Tšaikovski teoste järele suur nõudmine. Leipzgis ilmusid kõigi tema klaveriteoste kordustrüki, Saksamaal tõlgiti ja anti välja kõik tema romansid. Haruldase laialdaselt levisid Esimene kvartett ja eriti tema «*Andante cantabile*». Lääne-Euroopa suurtes linnades olid kauplustes kergesti kättesaadavad Tšaikovski tähtsamad teosed (välja arvatud ooperid).

«Tšaikovski muusika meeldib väga Pariisis, ta on moes,» jutustas Turgenev pärast saabumist Peterburi 1880. aastal.

Tänu dirigent ja pianist H. von Bülowile, dirigent H. Richterile, viiuldajatele A. D. Brodskile, Pjotr Iljitsi seltsimehele Moskva konservatooriumi päevilt, ja noorele tšehhile K. Haliřile ning lõpuks Tšaikovski andekatele õpilastele A. Silotile ja A. A. Brandukovile, kes Tšaikovski teoste järjekindla propageerimisega pinnast ette valmis-tasid, sai vene helilooja maailmakuulsus lõpuks vaieldamatuks faktiks. Uletades kooli ja ajakirjanduse poolt sajandite jooksul sisendatud eelarvamusi, hakkasid tuhanded ja kümned tuhanded kuulajad Saksamaal, Prantsusmaal, Inglismaal ja Ameerika Ühendriikides instinktiivselt Tšaikovski muusika vastu huvi tundma. Nad elasid kogu hingest kaasa nukratele mõtisklustele, kirkastele rõõmupuhangutele ja ängistavatele kannatustele, mille põhjus jäi, tõsi küll, mõnikord kuulajatele arusaamatuks või kanti see salapärase ja kõikeselgitava «slaavi hinge» arvele.

Selle hiilgava menu taga, mis soojendas kunstniku südant, peitus siiski hingenärv, piinav, peaaegu väljakannatamatu igatsus, millest me saame teada helilooja päevikust ja üksikutest ülestunnistustest, mis tungivad esile kõige lähedasematele inimestele saadetud kirjades. Kauaaegne eemalolek kodumaast, Pjotr Iljitsile vastu-meelne suurilmaelu koos tarbetute, kuid kohustuslike kohtumiste, viisakate ja sisutute vestluste, diplomaatiliste armastusvääruste ja väsitavate, lõputute tseremooniatega lõuna- ja õhtusöökidel ning lõpuks dirigenditegevus ise — see kõik oli lakkamatuks vägivallaks oma loomuse üle.

1887/88. a. menule järgnes 1889. a. alguses kontserdireis Saksamaale, Šveitsi, Prantsusmaale ja Inglismaale, mida saatsid uued lõputud ovatsioonid. 1891. aasta kevadel võttis Tšaikovski ette kontserdireisi ookeani taha, kus New Yorgi ja Philadelphia publik võttis teda vastu nii palavalt ja nii suure vaimustusega, millist ta isegi Euroopas ei kohanud.

Ei meelita neid meie oodid,
me vaikne viis,
kel' kõmistanud antipoodid
on hümnisid...

kirjutas Tšaikovskile naljatades ja heldinult vanake Fet, üks helilooja armastatumaid poeete.

1892. a. jaanuaris dirigeerib Tšaikovski Hamburgis G. Mahleri initsiatiivil lavastatud ooperit «Jevgeni Onegin», septembris viibib Prahast «Padaemanda» esietendusel. Sama aasta oktoobris etendub Londonis esmakordselt «Jevgeni Onegin». 1893. a. dirigeerib Tšaikovski kolossaalse menuga oma teoseid Brüsselis, Londonis ja Cambridge'is. Viimases linnas valiti ta 1. juunil 1893. aastal pidulikult koos nelja teise Euroopa heliloojaga Cambridge'i ülikooli audoktoriks. «Ma ei ole häbistanud välismaal venelase nime,» kirjutas Tšaikovski pärast esimest kontserdireisi, «vene publik peab teadma, et vene muusik, kes ta ka ei oleks, hoidis Euroopa suurlinnades au ja väärikusega kõrgel kodumaa kunsti lippu...» Millise kontrasti küll moodustab see ülemaailmne tunnustus selle alandava olukorraga, millises asusid vene muusikud, kui Pjotr Iljitš oma eluteed alustas!

1890. a. detsembris ning 1893. a. jaanuaris ja märtsis sai Tšaikovski juba kodumaal talle lõpmatult kallite armastus- ja tänuavalduste osaliseks. Kiiev, Odessa, Harkov... Eriti meelde jäävad olid Odessas viibimise päevad. «Odessalased võtsid teda vastu niisuguse vaimustusega,» kirjutab Modest Iljitš, «mille kõrval kahvatuvad isegi Praha pidustused 1888. aastal.» Tema Odessas viibimise ajal aset leidnud «Padaemanda» esimesed etendused, kontserdid tema juhtimisel, tema auks korraldatud lõuna- ja õhtusöögid — see kõik muutus üheks suureks austamispidustuseks. Esietenduse päeval talle üleantud pärgade ja kingituste hulgas torkas silma M. V. Zankovetskaja ukraina teatritrupi kingituse pealkiri: «Surelikud — Surematule».

Siinsamas, Odessas, valmis neil väsitavalt õnnelikel päevil ka parim meieni säilinud Tšaikovski portree. Kunstnik N. D. Kuznetsov suutis lühikeste seansside jooksul proovide vaheaegadel ning kohtumiste ja etenduste vahel tabada ja jäädvustada lõuendile Tšaikovski, sügavalt ja pingsalt mõtleva ja elu tajuva muusiku kuju. See portree, mis asub praegu Riiklikus Tretjakovi Galeris, on säilitanud meie päevini helilooja ilme sellisena, nagu ta oli viimaseil eluaastail, tema võrratu ande ülima õitsengu aastail.

Kahevõitlus saatusega

Kuidas paremini määratleda mõistet «küpsus»? Kas nimetada seda lõikusajaks, elusügise rikkalikuks saagiks? Või tunnistada see niisuguseks piiril olevaks perioodiks, mil noorus juba teab, vanadus aga veel suudab,¹ mil elumuste intensiivsus ja vahetu mõju seostuvad elukogemustega ning suurenenud usuga enesesse ja oma jõududesse?

Tšaikovski tajus seda usku oma jõusse hilja, alles 80-ndate aastate lõpul. Alles 1884. aastal, oma sünnipäeva eelõhtul, märkis Pjotr Iljitš enesele päevikusse halastamatut nõudlikkusega: «Homme saan 44 aastat vanaks. Kui palju on juba elatud ja tõtt öelda, ilma võltsi tagasihoidlikkusetä, kui vähe on korda saadetud! Isegi oma tõelise kutsumuse alal pole, kätt südamele pannes, midagi täiuslikku, eeskujulikku korda saatnud. Ikkagi veel otsin, kõhklen, kõigun.» Kolm aastat hiljem, jätnud kaugele seljataha kõhkluste perioodi, kirjutas helilooja esmakordselt järgmised read, tulvil piiritut peremehetunnet oma kunsti vallas:

«... Olen saavutanud vist selle viimase täiuslikkuse astme, milleks ma olen suuteline... Ainult nüüd... võin ma kirjutada nii, et ei kahtle eneses, võin uskuda oma jõusse ja oskusesse.»

Õige pea tuli siiski ilmsiks, et kahtlused polnud Tšaikovskist lahkunud. Need kahtlushood, mis mõnikord olid uskumatult tugevad, kordusid kuni tema elu lõpuni. Kunstilise täiuslikkuse ideaal, mis oli «Onegini» ja «Padaemanda» autoril oma teoste hindamise mõõdupuuks, oli nii kõrge ja range, et isegi sel ajal, kui ta oli oma loomingulise õitsengu tipul, kannatasid vaid mõned tema teosed välja autori kohtuotsuse. Niisama suurt osa etendas siinjuures ka see, et Tšaikovski võttis kõike kergesti südamesse, mis sundis teda juhusliku ebaõnnestumise või negatiivse hinnangu puhul vaatama oma teostele võõraste, vaenulike silmadega. Ent siiski oli piir ületatud. Pärast «Võlurit» algab helilooja loomingus suurimate teoste ajajärk.

¹ Prantsuse kõnekäänu järgi pole selline õnnestunud ühendamine võimalik: «Kui vaid noorus teaks! Kui vaid vanadus suudaks!»

Nii nagu «Luikede järve», «Onegini» ja Neljanda sümfoonia loomise aastailgi, lähenevad ja koonduvad nüüd tema teadvuses uuesti alles hiljuti laialipillatult esinenud kunstilised teemad, kujunevad laiaulatuslikud ideed. Helilooja viimaseil eluaastail loodud teoseis avaldus lõpuks vabalt see, mis helkis täielikku väljendust leidmata orkestrisüitide teemandisäras, «Mazepa» ja «Võluri» küllastatult-sünges koloriidis ja kostis Serenaadi keelpilli-orkestrile joobnustavas meloodias ning «Manfredi» kõikumatus otsustavuses ja kirglikus meeleheites. Tšaikovski köidavad nüüd suured üldistused, sügavalt psühholoogilised teemad, milledes ei ole argipäevaseid pisiäsju ja mahlakaid, ebapoeetilisi detaile ning niisuguseid elu triviaalsusi, mis sageli näivad olevat lahutamatud mõistest «realism», kuid tegelikult on vaid ühe tema suuna iseloomulikuks jooneks. 1888. a. augustis kirjutas Tšaikovski naljatlevalt teravas toonis, enese üle ironiseerides: «Juba mõnda aega köidavad mind süžeed, mis on kaugel igapäevase elu askeldustest, niisugused, kus moosi ei keedeta¹, inimesi ei pooda², masurkat ei tantsita³, ei prassita⁴, ei esitata palvekirju⁵ jne. jne.» Näis, ja seda eelkõige Pjotr Iljitšile enesele, et see taotlus viib teda vahendite poolest tagasihoidliku, peene ja sügava ideega puhtlülilise ooperi loomisele, mida võib kerge vaevaga etendada provintsilavadel, kus pole erilisi võimalusi lavastamiseks. Kuid asi kujunes teistsuguseks. Nende naljatlevate ridade taga peitus tung suurte teemade poole, suure kunstilise töö poole. See viis helilooja tema Viienda sümfoonia loomisele.

Viies sümfoonia, mille kirjutamist helilooja alustas varsti pärast tagasipöördumist esimeselt välismaa-kontserdireisilt 1888. a. mais ja lõpetas augustis, avas enneolematu jõu ja küpsusega vene inimese sisemaailma uue ajastu lävel. Vahetult enne selle sümfoonia kirjutamist vaatas Pjotr Iljitš läbi Neljanda sümfoonia orkestripartiidi,

¹ Vihje «Jevgeni Onegini» esimesele pildile.

² Vihje ooperi «Kapteni tütar» libretole, mille kallal Tšaikovski ükshahe kavatses töötada pärast «Võluri» lõpetamist.

³ Vihje ooperis «Jevgeni Onegin» Larinite juures toimuvale ballile.

⁴ Arvatavasti vihjatakse siin «Võluri» esimesele vaatusele, mis leiab aset Kuma juures sissesõiduhuovis.

⁵ Siin meenutatakse tõenäoliselt «Kapteni tütre» libretot, kus Maša annab keisrinnale palvekirja Grinjovi süüdistusaja revideerimisele võtmise kohta.

mida ta valmistas ette trükki andmiseks. Ta tundis suurt rahuldust. «Mulle näib, et see on minu parim sümfooniline teos,» kirjutas ta 18. mail von Meckile. Nagu näha, liigatas midagi tema hingepõhjas. Tulemuseks oligi laiahaardelise muusikateose loomise idee. Juba järgmisel päeval teatab Pjotr Iljitš Modestile, et ta on alustanud uue sümfoonia kirjutamist.

Oli see siis sellepärast, et muljed Neljandast sümfooniast tungisid tohutu jõuga tema teadvusse või andis siin tunda juhuslikest asjaoludest sõltumatu sisemine pärlikkus, kuid uue sümfoonia kunstilises plaanis on Neljandale sümfooniale lähedasi jooni. Uuesti esineb keskendatult sünges teema aeglases sissejuhatuses, mis ka edaspidi annab endast veel korduvalt võimukalt tunda. Uuesti vastanduvad ääretult siirad lüürilised pihtimused (esimene osa) märksa rahustavamatele muljetele, mälestustele ja unelmatele (teine ja kolmas osa). Uuesti lõpetab sümfooniast energiline katse põgeneda piinavate mõtete juurest, unustada enese olemasolu, lahustuda pühadeaegses rahvapidustuses. Väga võimalik, et sissejuhatuse meloodias kõlab isegi Neljanda sümfoonia finaalis käharast kasest jutustava neidudelaulu refrään. («Ai-luli-luli kasvas, ai-luli-luli kasvas»), mis on siin oma iseloomu ja värvingut muutnud. Juba antiikaja filosoof märkis, et inimesele pole määratud astuda kaks korda ühte jõkke: kõik muutub ja kunagi sinu jalgu märjaks teinud vesi on juba ammu kaugel voolanud... Asjaolu, et 1888. aasta sümfoonia on lähedane 1877. aasta sümfooniale, toob veelgi reljeefsemalt esile nende põhjaliku erinevuse.

Neljandas sümfoonias teatasid ähvardavad trompetihelid pimedas kõikehukutava stiihia saabumisest ja avasid marulise jõuga «instrumentaaldraama» tegevustiku. Tolles sümfoonias esines saatus tundmatu, inimese teadvusele peaaegu kättesaamatu jõuna. Siin aga kerkivad sissejuhatuse kurjakuulutatavalt kaeblikud vaiksed helid esile justkui hingepõhjust, sarnanedes argipäevase kannatuse väsinud häälega. Piinavalt aeglustatud, pausidega katkestatud meloodia kulgemises tuleb esile mingisugune tardumus, mingisugune elutu alistuvus. «Täielik alistumine saatusele, või, see tähendab sedasama, Jumala äraseletamatule ettemääramisele,» märkis helilooja oma visandites nende kurbade helide mõtet... Pikk-pikk paus. Ja hüpnootilummutus hajubki. Hing ärkab ja see ärkamine on kurb.

«Nurisemine, kahtlused, kaebed, etteheited X.X.X-ile,» jätkab sümfoonia autor oma esialgse plaani kavandamist, kuid meie kuuleme etteheidetest selgemini tasast tähendusrikast jutustust minevikust, helgetest vaimustuspuhangutest, kaotustest, mida ei suuda miski korvata, ja möödunud elust. Kujutlusse kerkib meloodialt lähedane Tomski ballaad «Padaemandast». Isegi helide ulatus, milles klarinetite ja fagottide jutustus esialgselt kulgeb, on baritoonalne. Liikumine muutub kiiremaks, värving eredamaks, rõõmsamaks, justkui astuks elu oma õigustesse. Orkester on tulvil kerget, värelevat, kütkestavat vaimustust. Juba enne hurmava ja õhuliselt graatsilise valsiteema ilmumist võidutseb õnnetunne, mis avardab rinda. Järk-järgult muutub mahedamaks sellesse tundes segunev rahutu, veidi igatsev varjund. Näib, nagu võtaks sellest juubeldamisest osa kogu maailm, mis on kiirgavalt helge ja nii rahustavalt leebe. Kuid äkitselt läheb pidurdamatu rõõmu teema üle minoori. Päikesevalgus otsekui hämardub ja seal, kus alles hiljuti noorusliku värskusega sinetas taevavõlv, sõuavad kiiresti tumedamaks muutuvad pilved, mida valgustavad äikesesähvatused. Tormilist helidetausta lõhestavad murehüüded. Ärevuse ja hirmu puhangud haaravad oma võimusesse erutatud, hingepõhjani rahutustehtud hinge. Torm vaikib ja jällegi kuuldu fagoti vaikne jutustus, et kunagi olid helge õnne päevad ja et see õnn on kadunud.² Uue sümfoonia allegro ei lõpe nagu Neljandas sümfoonias tulise hingepuhanguga — sellel hingel on veel ees suur tulevik — ega erutatud helide tormilise kasakaadina. Palju läbi elanud ja palju elukogemusi omandanud kunstnik vaatab maailma leebema, kogenuma ja helgema pilguga.

Näib, et Tšaikovski ammendamatu anne luua kauneid meloodiaid pole veel kusagil nii rikkalikult avaldunud, kui sümfoonia teises osas — «*Andante cantabile's*».³ Selles osas õhkub meloodilisust, soojust ja aroomi mitte üksnes

¹ See tähendab kolm korda tundmatule Iksile — ükskõik, kuidas me teda ka ei nimetaks, kas jumalaks, maailmamõistuseks või looduseks. Kaebete ja mureliku hämmelduse puhang iseloomustab siiski palju enam Neljanda sümfoonia allegro peateemat; kas ei kajastunud sellest teemast saadud muljed Viienda sümfoonia esialgses plaanis?

² Read Tšaikovski varasest romansist «Mitte sõnagi, mu sõber...», mis on kirjutatud A. N. Pleštšjevi sõnadele.

³ Helilooja kordas siin nimetust, mida ta kunagi tarvitas Esimese kvarteti kuulsa aeglase osa tähistamiseks.

peateemadest, vaid kõikidest muusikalistest figuuridest, kogu orkestrikoest. Sümfoonia teine osa on venepärase meloodia valguseküllane kuningriik. Uhtlasi on see humaansuse, hingesoojuse ja sellise elutäiuse kuningriik, millist Tšaikovskil polnud veel esinenud. «Haruldaset kordaläinud,» kirjutas Kaškin oma hinnangus sümfoonia ühe esimese esitamise kohta, «on selle osa kogu unistavalt kirglik koloriit, mis muutub kohati ülitugevaks erutuseks ja läheb siis võrratult ilusa ja tugeva modulatsiooniga üle... üha rahulikumaks ja rahulikumaks meeleoluks...» Isegi saatusele alistumise teema kahekordne kõuemerina-taoline sissetungimine pole suuteline andante helget iseloomu muutma. See on selle tähendusriikka teema esimene ümbermuutumine, mida võis ette näha. Uuel kujul ei kõnele ta enam alistuvusest, vaid ähvardavalt purustavast tahtest, sellest ebainimlikult südametust sundimisjõust, mida helilooja kuulis Neljanda sümfoonia saatuseteemas. Kuid vastuseks kostab rõõmulaul veelgi magusamalt, veelgi avaramalt ning orkester vaibub andante lõpuosas veelgi mõtlikumalt ja leplikumalt.

Õhulisele, rikkaliku siseeluga valsile — mis asendab tavalist skertsot —, mille lõpul tekib uuesti summutatud, rütmiliselt «relvitu», justkui tantsu sujuvale liikumisele allutatud sissejuhatuse teema, järgneb sümfoonia finaali, mis autori kavatsuste kohaselt pidi saama sümfoonia kõige tähtsamaks osaks. Nagu Esimese, Teise ja Neljanda sümfoonia finaalis, kandub ka siin tegevus uuesti hingeliste elamuste või loodusega vaimustatud suhtlemise pinnalt inimese avarasse sisemaailma. Kuid helilooja tähelepanu ei kõida enam «pisut vintis talumeeste» heatujuline pillerkaaritamine kirikupühal kellahelina saatel, ei uljas talumeeste tants eredate ukraina huumori ja ürgse vägevuse joontega ega neidude kevadine ringmäng helepunaste lintidega ehitud kasekese ümber, vaid nüüd köidab teda teine, märksa suurem rahva kujund. Viienda sümfoonia finaali kaunikõlaline koor kujutab endast üldrahvaliku pidustuse hiiglaslikku helidemaalingut, aga võib-olla ka oma värskel elulise koloriidi poolest hämmastavat *unistust* niisugusest pidustusest. Läbinisti laululine, laulust läbi imbunud ja lauluga väljendatav on ka määratu suure rahvahulga jutukõmin. Tema liikumine on pidurdamatu ja sujuv nagu Volga voolamine. Stiihiliselt tekib energiline meeste tants. Pidulikud meloodiad kerki-

vad esile äkki ja vaikivad niisama äkki — justkui tuulehoog kannab meieni kõrvaltänaval või väljaku teises otsas mängivate orkestrite helisid. Kõlab väljakulik, oma lihtsusest ja mehiselt jõult lausa rabav marss, milles me hämmastusega tunneme ära «saatusele täieliku alistumise» teema, mis esineb siin võidukas mažooris, valju kõuemürinaga sarnaneva orkestreeringu hiilguses ja säras. Võimsa kirevuse, rahvaliku ereduse ja sisemise suursugususe täielikuks valgustamiseks ei jätku ainult üht, kuid olulist asjaolu: kokkuvõtlikku meloodiat, tippmeloodiat, mis väljendaks valitsevat meeoleolu samasuguse täiuslikkuse ja vaimustusega, nagu see esines sümfoonia esimestes osades.

See asjaolu, et helilooja pole suutnud luua finaalis kokkuvõtlikku meloodiat, saigi arvatavasti nende äärmiselt vasturääkivate hinnangute põhjuseks, mille andsid Viienda sümfoonia ideele ja objektiivsele sisule kriitikud, hiljem aga muusikaajaloolased. Äärmiselt ebasõbralikud, välja arvatud vähesed erandid, olid hinnangud esimestele kontsertidele 1888. aastal. Cui leidis, et sümfooniale tervikuna on omane ideetus¹, rutiin ja helide domineerimine muusika üle. Paljusid häiris see, et sümfoonias oli traditsiooniline skertso asendatud valsiga; selleks et Tšaikovski rohkem mustata, nimetas keegi retsensent seda teost isegi mõnitavalt kolme valsiga sümfooniaks, vihjates valsiepisoodidele esimeses ja teises osas. Kuid hämmeldunud olid ka paljud Tšaikovski austajad, väga võimalik, et samuti mitteküllaldaselt reljeefse esitamise mõjul: kontserte juhatas autor ise, kes oli lõpmatult erutatud ja kõhkles oma sümfoonia suhtes. Helilooja eluajal ei esitatud Viiendat sümfooniat Venemaal enam kordagi. Ühel oma raske hingelise kriisi hetkel Tšaikovski isegi ütles Kaškinile, et kui sümfoonia poleks olnud trükitud, hävitaks ta selle tingimata. Peab tunnistama, et sel juhul oleksime ilma jäänud «Padaemanda» autori ühest parimast teosest.

Saatusele alistumisest jagusaamise heroiline teema — nagu võib kõige üldisemate joontega märkida Viienda sümfoonia psühholoogilist ja eetilist teemat —, veelgi enam, saatusega kahevõitluse pidamise teema määras kindlaks ka Tšaikovski kahe teise, Neljandale sümfooniale

¹ Muusikakriitika keeles tähendas see seda, et puudusid õnnestunud muusikalised teemad.

ajaliselt kõige lähedasema suurteose sisu. Ooper «Padaemand» andis selle teema lahendamise traagilise variandi, ballett «Uinuv kaunitar» aga, mille helilooja kirjutas pea-aegu vahetult pärast sümfooniat, selle teema helge ja rahvalikult piduliku lahendamise variandi.

Uuele balletile kirjutas helilooja muusika nagu «Lühike järvelegi» tellimise peale, keiserlike teatrite direktiooni jaoks, kuid erinevus 1875. aastast oli suur. Olles ümbritsetud kuulsuseoreoolist, polnud helilooja enam, vähemalt Peterburis, vaeseks palujaks.¹ Balleti loomise initsiaatoriks (ühtlasi aga ka tegelaste kostüümide akva-relleskiiside autoriks, millise tegevuse vastu tal oli eriline kiindumus) oli teatrite direktor I. A. Vsevoložski ise, kes oli täiesti suurilmainimene ning oskas suurepäraselt hinnata olukorda ja teadis, kust poolt tuul puhub. Asi oli nimelt selles, et Aleksander III, kes oli tuima ja kohmaka olemisega, ent lihtsameelne ja isegi heasüdamlik inimene, kui tegemist ei olnud valitseva korra aluste kõigutamisega, armastas teadmata põhjusel Tšaikovski muusikat. Räägiti, et ta olevat jõudehetkedel puhunud tohutu suurest, peeglina läikima hõõrutud vaskhelikonist täie kopsu jõuga lihtsamaid meloodiaid «Oneginist», mida ta teinud üsna korralikult. Meeldiv oleks olnud seetõttu soosida Tšaikovski, teha temast midagi õukonnahelilooja taolist, tema majesteedi õukonda muusikaga varustava komponisti taolist, ning samal ajal punuda nõndanimetatud valitsemis-pärga bürokraatliku ilukõne kalgistunud lillede kõrvale aroomse oksa kaunist ja sealjuures täiesti kahjutust muusikast, mis pole selline, nagu mingisugune «Godunov». Vsevoložski kavatses tulevast balletti lavastada kirjeldamatult luksuslikult. Kogu koreograafilise osa — tantsude, pantomiimiliste stseenide, pidulike rongkäikude, maalliste rühmastseenide — koostamise ja lavaletoomise võttis oma vanadesse, kuid ikkagi veel tugevatesse kättesse kogenud ballettmeister Marius Petipa, andes heliloojale eelnevalt juhtnööre üksikute «numbrite» täpse ajalise kestuse ja muusika üldise iseloomu kohta. Teha jäi vaid vähe — luua «kütkestav», «voolav», «õrn ja kergelt pilklik», «energiline ja saatanlik», «koketne» või lõpuks «tundlik» muusika, nagu ettenägelik Petipa üksikuid

¹ Keiserlike teatrite Moskva kontor suhtus Tšaikovskisse tähelepanematus ja halvaksapanuga märksa kauem, nii kaua, et helilooja ei näinudki oma eluajal päästvat muudatust.

numbreid nimetas. Nõnda kõik nagu toimuski. «Eskiiside kirjutamise lõpetasin 26. mail 1889 kell 8 õhtul,» märkis Tšaikovski viimase noodirea alla. «Üldse töötasin selle teose kallal oktoobris kümme päeva, jaanuaris 3 nädalat ja nüüd ühe nädala! Niisis kokku umbes 40 päeva!» Sügiseks lõpetas ta instrumenteerimise, aga esietenduse eel, 2. jaanuaril 1890 (kiiruse ja administratiivse operatiivsuse tõeline ime!) toimus juba peaproov, kus viibis ka riigipea. Helilooja kutsuti tsaari looži, kus talle öeldi armulikult-soosivalt «väga armas». Ent kogu see truualamlik idüll oli täielik arusaamatus.

Tulnud koju, Modesti korterisse, kelle juures ta Peterburis käies neil aastail tavaliselt peatus, tegi Pjotr Iljitš oma päevikus monarhi sõnade «väga armas» järel nõrdinult palju hüüumärke. Tõepoolest, tema poolt loodud muusikale oli see hinnang ainult solvav. Kuidas ka ei pimestanud publikut lavastuslik külg, mis neelas kõigiks lavastusteks aastaks ettenähtud summast enam kui veerandi, kuidas ka ei mitmekordistunud ballettmeisteri inspiratsioon, kes suutis seda jaotada teda innustanud muusikastihi ja tavalise ülesande — korraldada hiilgavalt gratisosne ja elegantselt suursugune etendus — vahel, polnud see, mis toimus 3. jaanuaril 1890 Maria teatri laval, hoopiski mitte ainult veetlevaks vaatepildiks, vaid vene kunsti pidupäevaks. Helilooja asetaski «Uinuva kaunitari» vähimagi kõhkluseta ühte ritta oma parimate teostega. Igasugusesse muudatusse nootides, isegi kõige tühisemasse, suhtus ta kui tema kunstnikutahtest üleastumisse. «Muuta pole vaja ühtki nooti. Ballett on ju samuti sümfoonia,» kirjutas ta Jürgensonile «Uinuva kaunitari» muusikast pärineva süidi kirjastamise puhul. Aasta hiljem aga noomis ta kibestunult A. Silõtit, kes polnud andnud vajalikke näpunäiteid oma noorele onupojale S. V. Rahmanovile, kes seadis balleti klaveril neljal käel esitamiseks: «Ma soovin, et balleti klaveriseade neljale käele tehtaks niisama põhjalikult, tõsiselt ja meisterlikult, nagu tehakse klaveriseaded sümfooniast...»¹

«Uinuv kaunitar» — sümfoonia, kuid eriline, tantsuline sümfoonia — avas uue lehekülje vene balleti ajaloos.

¹ Õnneks need puudused, mille põhjuseks oli enamasti noore helilooja kogenematus ja nooditeksti «tähtede» liigne austamine, kõrvaldati õigeaegselt ja Tšaikovski kiitis klaveriseade täielikult heaks.



G. M. Nelepp Hermann osas.



J. J. Tsvetkova Tatjana osas.



G. S. Ulanova Odette'i osas.

Selles täitus hiilgavalt, kuigi eriliselt, Ostrovski vana unistus luua muinasjutuline lavateos huvitavate, kõigile tuttavate muinasjuttude süžeele, olgu need siis kas või prantsuse või inglise muinasjutud, kuid, nagu väljendas dramaturg, vene moodi töödeldud. Tohutu, haruldaselt püsiv menu näitas, milline vajadus oli tekkinud niisuguse etenduse järele; üha kasvav nõudmine üksikute numbrite nootide järele, eelkõige 1. vaatuse «suure valsi» nootide järele aga näitas, et Tšaikovski muusika uuele balletile oli liitunud vene eluga peaaegu niisama orgaaniliselt kui mõni aasta tagasi «Onegini» muusika. Lõpuks — heliloojale oli see arvatavasti tähtsam kui palju muud — «Uinuv kaunitar» käsitles uut moodi, kunstiliselt küpselt seisukohalt seda, mis erutas ja huvitas teda juba palju aastaid, — küsimust inimese saatusest.

Erinevalt Viienda sümfoonia reaalselt olustikulisest, eluliselt konkreetsest finaalist võis ta balleti traditsioonilise rahvamuinasjutu sümboolikaga teha oma äranägemise järgi mis tahtis ning ta kasutaski täielikult oma õigust. Juba orkestri sissejuhatuses ilmub õela haldja Carabosi¹ ähvardav, tigidalt rahutu teema. Kuid sellele vastandub — ja see on väga oluline — mitte prints Desire, muinasjutulise iluduse nõiduse kütkest vabastaja armastuse teema, vaid kogu balleti muusikas võrratult suurt osa etendav haldja Sireni teema — üks kaunimaid ja sügavasisulisemaid Tšaikovski meloodiaid. Kunagi kirjutas Pjotr Iljitš «Ruslan ja Ludmilla» 4. vaatuses esineva lillede koori kohta, et see muusika on õhuliselt läbipaistev: «Lillede laul on ju justkui nende aroomi muusikaline kujutamine.» Raske oleks leida haldjas Sireni õndsalikule, vabalt voolavale, võimsale ja oma tulvas isegi võimukale meloodiale poeetilisemat ja tabavamalt määratlust.

Kui sagedasti on tahtmine nimetada Tšaikovski muusikat «heaks»! Tihti on see veidi nukker headus, headushärdus, headus-kaastunne. Sageli väljendab Tšaikovski muusika äärmiselt jõuliselt õnnetunnet. Ja ikkagi tungib alates «Romeost» ja lõpetades Viienda sümfooniaga, alates «Opritšnikust» ja lõpetades «Võluriga» ning alates romansist «Nii valus ja hurmav» ja lõpetades romansiga

¹ «Muusika järgi otsustades võib arvata, et jutt on Macbethist ja tema vaimudest... Milleks on heliloojal vaja kasutada nii tihedaid värve?» küsib retsensent hämmeldunult.

«Avatud aknal» sellesse õnnetundes — mida teravam, intiimsem ta on, seda tugevamini — kannatuse toon, mingisugune õndsalikult piinav rammestus, mingisugune ärevalt nukker õrnus. Kuid haldjas Sireni teemas esineb niisugune rahustav ilu ja arukas kirkastumine, millist helilooja tulevikus enam ei saavutanud. Õnne ei varjuta selles aromaatses hoovuses miski ning headusel pole nukruse varjundit. See, mis jäi vajaka Viienda sümfoonia eluliselt tõepärasest voolavuses — kokkuvõtvalt meloodiast, tippmeloodiast —, oli uinuvast kaunitärist pajatava muusikalisest muinasjutu tugevamaks küljeks.

Muinasjutulise, ent siiski inimliku maailma kohale kerivad koletu ja õela Carabosi ja emalikult kauni haldja Sireni fantastiliselt hiiglaslikudujud, kelledel puudub psühholoogiline arendus, kuid kes ei vajagi seda. Siren võitis oma vastase võimsa noorusjõuga ja teguderohke armastusega, mis on selle noorusjõu väärtuslikuks anniks. Selle maailma asukate võit Carabosi kurja nõiasõna üle ei saabu kergesti. Tark muinasjutt ütleb, et see võit saavutatakse katsumuste ja võitluse kaudu, mis muudavad Aurora ja tema printsi, kes on veel kogemusteta lapsed, hingeliselt küpseteks inimesteks, kes on armastuse vääri- lised.

Palju on muinasjuttu edasi antud vihjamisi, kokkusurutud sümboolitena. Selliselt vihjamisi on näidatud ka prints Desire hingemaailma arenemist. Pärast seda kui tema südames lõi lõkkele armastus kauge, peaaegu kättesaamatu Aurora vastu (on iseloomulik, et tema armastuse teema on lähedane Viienda sümfoonia allegros esinevale rahutu õnne muusikalisele kujundile), jätab ta maha luksusliku elu kuninglikus õukonnas ning muretud meelelahutused. Koos haldjas Sireniga võtab ta ette lõpmatult pika teekonna mööda salapärast jõge, mis viib neid põlis- metsas asuvasse nõiutud lossi. Olgu märgitud, et Tšaikovski teeb siin muusikaga imet, mis peaaegu ei jää maha muinasjutu imedest. Ta on koondanud muusikasse, mis kõlab panoraami liikumise ajal ja pärast seda kuni une- ja ärkamissteenini, terve etapi printsi hingelisest küpse- misest, terved tema eluaastad.

Desire purustab oma armastuse ja mehisusega nõia- sõnade mõjuvõimu, mis rõhusid uinuvat kuningriiki, ja äratav oma suudlusega kaunitari. Kuid ka Auroral tuli astuda kannatuste okkalist rada ja vaadata surmale silma,

enne kui ta Desire õnnelikuks abikaasaks sai. Kuna ta oli üles kasvanud teadmata, mis on töö ja raskused, puutus ta oma alluvate igapäevase eluga kokku esmakordselt alles sel päeval, mil ta täisealiseks sai; see kokkupuutu- mine sai talle saatuslikuks. Naiste igapäevane lihtne töö- riist värten, mida ta käsitseda ei oska ja mida ta oma vanemate tahtel pole isegi kunagi näinud, osutub tema käes ohtlikuks ta elule. Kas selles ei peitu Carabosi ennus- tuse iroonia? Kui näiteks Aurora isa, ülitark kuningas Florestan, poleks keelanud lossis ketramist, poleks tütar- laps end kunagi kriimustanud esemega, mida ta hästi tunneb. Kas siin ei peitugi selle rahvajutu iroonia, kus tuntakse kaasa printsessile, kes ei oska isegi kedrata? Aurora ärkamisele eelneb mitte üksnes pikaajaline uni, vaid ka lühike, katastroofiline üleminek poollapselikult vallatlemiselt, õrnadelt ja graatsilistelt valssidelt, ärevale stseenile Carabosiga ning tütarlapse traagilisele tantsule, kes on esmakordselt teada saanud, mida tähendavad pii- nad ja surmahirm.

Kuid kõik läheb paremuse poole. Lapsed on saanud täis- kasvanuks, nad leidsid teineteist ja on õnnelikud. Muinas- jutulisel etendusel pole nendega enam midagi peale hakata. Kogu kolmandas vaatuses puudub süzeeline seos. Ainult muusika meenutab meile, et armastus on ühtlasi ka haldjas Sireni triumf. Tantsud vahelduvad pideva lille- vanikuna. Siin esinevad kõikvõimalike muinasjuttude tegelased — Pöialpoiss ja Inimsööja, keda Pöialpoiss nina- pidi veab, Punamütsike ja Hunt ning isegi Saabastega Kass koos Valge Kassikesega. See on pidurdamatu imede kosk, peenelt väljatöötatud tantsulises vormis muusika- liste maalingute, karakteristikate ja naljade terve ilu- tulestik. Värvide muutuvad üha eredamaks ja silmipimesta- vaks, liikumine muutub üha kiiremaks, kuni Tšaikovski kõige valguseküllasemat, üht rikkalikuma muusikaga teost kroonib pidulik lõpp. Saatuse ja elu kahevõitluses võitis elu. See triumf on nii täielik ja ere, et isegi haldjas Cara- bos võtab muinasjututegelaste võiduparaadist osa. Nõnda toimus kunagi Puškini poemis Tšernomor, kes oli jäetud ilma võlujõust; ta võttis Ludmilla kauaoodatud ärkamise puhul korraldatud pidustusest osa rahuloleva piduküla- lisena. Niisiis moodustavad purustuse ja hukkumise jõud vaid üürikese hetke areneva elu suures ringluses...

«P a d a e m a n d»

4. jaanuaril 1890, teisel päeval pärast balleti esietendust, sõitis helilooja väsinuna ja rahutuna Moskvasse. Kümne päeva pärast aga sõitis ta välismaale, et kirjutada vaikuses ja täielikus üksinduses uut ooperit. Ta valis Firenze tõenäoliselt sellepärast, et talle meenus 1878. aasta talv, mil ta rahulikus, kontsentreeritud tööks ideaalses olukorras lõpetas seal oma Esimese süüdi ja alustas «Orléans' neitsit». 18. jaanuari hommikul jõudis Tšaikovski Arno kaldal asuvasse kuulsasse linna, mille ilu ja arvutute kunstimälestusmärkide vastu helilooja seekord täiesti üksikõikseks jäi. «Oh, küll on igav ja tuju on nii halb — ning isegi ei mõista, mis on selle põhjuseks. Töö arvatavasti päästab mind sellest talumatust olukorrast... Ole nii hea ja ütle kõikidele, et nad mulle kirjutaksid...» palub ta Modest Iljitši kirjas, mille ta saatis teelt. «Mul on praegu väga vaja sõbralikku kaastunnet,» kirjutab ta Firenzest ühele oma noorele sõbrale... «Minu hinges toimub midagi niisugust, millest ma isegi aru ei saa: mingisugune elutüdimus, mingisugune pettumus; aeg-ajalt esineb meeleu igatsus, kuid mitte see, mille sügavuses võib ette näha uut eluarmastuse tulva, vaid midagi lootusetut, finaalist ja isegi, nagu see on finaalist omane, banaalset. Ühtlasi aga on kohutav tahtmine kirjutada. Kurat teab, mis see on: ühest küljest ma justkui tunnen, et minu laul on juba lauldud, teisest küljest aga tunnen vastupandamatut soovi laulda sedasama, või, mis veel parem, uut laulu...»

Nagu seda varemgi oli juhtunud, andis Tšaikovski oma kirjades ise vastuse enese poolt esitatud küsimusele: sünge ja erutava meeleolu põhjuseks oli see, et teda valdas kirglik, enneolematult tugev inspiratsioonipuhang. «Loominguvaimustus esines Pjotr Iljitšil mitut moodi,» meenutab Kaškin, «mõnikord sähvatasid suure teose plaan, teemad ja üksikasjad tema teadvuses esile peaaegu korraga, ja siis tuli kirglik töötamisõhin, millele kaasnes ärritus selle üle, et töö edenes aeglasemalt, kui oleks tahtnud; niisugusel ajal ta ei seltsinud kellegagi ja oli kergesti vihastuv, kuid ta otse kees kontsentreeritud energiast... Kui aga teose plaan ei tahtnud kaua välja tulla,

oli Pjotr Iljitš peaaegu haige; selles olukorras võis iga pisiasi teda tujust ära viia ja ta hakkas kurtma või vihas- tas, kandes ebateadlikult rahulolematuse tõeliselt põhju- selt, mis seisnes loomingus, välisele põhjusele... See kõik kadus korraga, kui asi lõpuks lahenes ja töö edenes nii nagu tarvis...¹ Vahetevahel esines Pjotr Iljitši juures eriline olukord, mil ta oli täielikult enesesse süvenenud ja jälgis oma sisemist loominguprotsessi. Sel ajal ei märganud ta ei välist maailma ega teda ümbritsevaid inimesi.» On loomulik, et inimene, kelle kõik hingejõud olid pühenda- tud «Padaemanda» loomisele, pani vähe tähele sinist Itaalia taevast ja kihavat tänavaelu. Sellest hetkest peale, mil tema tasku tekkis märkmik märkusega — ostetud Firenzes 18. jaan. 90. a. («Padaemanda» jaoks) —, algas kangelaslik töö. See kestis nelikümmend neli päeva, selle ajani, mil 3. märtsil ilmus päevikusse asjalik, kuid juubeldav sissekanne: «Ärkasin kell 6... Pärast teejoomist asu- sin lõpetama sissejuhatust. Enne lõunat lõpetasin kõik.»²

«Padaemanda» loomise välised tingimused on meile väga hästi teada. Pjotr Iljitš elas Lungarno tänavas vöö- rastemajas, millel oli kõlav nimi «Washington». Ta elas täiesti eraldi korteris. Tema käsutuses oli neli väikest tuba — kitsa maja terve korrus —, kusjuures aknad olid lõuna poole, vaatega Arno jõe. Kõige meeldivamaks asjaoluks oli talle see, et polnud naabreid ja et siia ei kostnud kõrvalisi helisid, kui mitte arvestada tänavamüra, mis sel aastaajal oli võrdlemisi väike. Pjotr Iljitši tööpäev erines vähe tema tavalisest tööpäevast. Ta tõusis hommi- kul kella kaheksa paiku ja töötas päevas kahel korral, lahutades neid kordi lõunaoota ja pika jalutuskäiguga, sõi lõunat kell seitse õhtul ja pärast lõunat puhkas, see tähenda- dab, luges, käis teatris või tsirkuses — kusjuures ta tava- liselt ei jälginud afišsi ega jäänud etenduse lõpuni —, kir- jutas kirju või tundis lihtsalt igavust, mida samuti ette tuli. «Töötan kõigest 6½ tundi,³» kirjutab ta vanemale

¹ Ette rutates toome ära mõned read Pjotr Iljitši kirjast, mille ta kir- jutas kolm kuud hiljem, pärast töö esimese staadiumi lõpetamist: «Mul on praegu niisugune periood, mil ma armastan elu erilist viisi. Käin ringi teadmise, et olen suure töö edukalt lõpetanud.» (Meie kursiiv.)

² See tähendab lõpetas ooperi kirjutamise eskiisides. Ees seisis veel klaviiri kirjutamine (see oli Tšaikovskile peaaegu alati piinarikas töö), seejärel instrumenteerimine.

³ Sellele tuleb siiski lisada veel kahetunniline jalutuskäik, millal Pjotr Iljitš kahtlemata «töötas».

vennale. «Seda pole just palju, ent kuna ma kirjutan haruldaselt hoolikalt ega kaldu sisseseatud korrast juuksekarva võrragi kõrvale, siis töö laabub hästi...» «Mõnikord on kirjutamine väga kerge, mõnikord aga nõuab see jõupingutusi. Muide, see on tühiasi. Võib-olla see asjaolu, et pean ennast pingutama, tuleb sellest, et mul on soov kirjutada võimalikult paremini ja mitte rahulduda esimese päheturgatanud mõttega,» loeme ühest teisest kirjast.

Me teame samuti, et Pjotr Iljitsi üksindust töötamise ajal, millest ta väga korralikult ja rangelt kinni pidas, leevendas hoolitsuse ja delikaatsusega Modest Iljitsi teener Nazar Litrov, kes oli seekord heliloojal kaasas tema tavaliise teenri ja teekaaslase Aleksei Sofronovi asemel. Päevikust, mida Litrov hoolikalt kirjutas, leiame huvitavaid üksikasju: me saame teada, et Pjotr Iljits pani hommikul hajameelsusest klaveri juures küünlad põlema ega pannud tükil ajal tähele, et see oli tarbetu «päise päeva ajal», saame teada, et Pjotr Iljits ei kannatanud välja ja «kiitles» esimest korda oma tulevase teosega: «Kui jumal annab, tuleb ooper nii hea, et ta paneb su pisaraid valama, Nazar,» või seda, kuidas Pjotr Iljits palus Nazari, et see lubaks tal töötada «ainult kümme minutit» üle päevakavas ettenähtud aja. See sõbralik ja aupaklik, hellitlev ja rangelt asjalik õhkkond, mis töötava Tšaikovski ümber nii loomulikult tekkis, on lausa hämmastav. Ent kui vähe annab veel see kõik kunstniku sisemaailma mõistmiseks!

Sellest ajast on kirju säilinud üpris vähe. Helilooja murrab truudust oma tavale ega kirjuta pikemat aega sugulastele ja sõpradele — see fakt ise juba annab tunnistust, millisel määral helilooja kõik oma hingejõud töösse koondas. Ent ka sellest ajast pärinevad kirjad kõnelevad meile enamasti vähe. Hea on seegi, kui armsale noorpõlvesõbrale Anna Petrovna Merklingle, sündinud Tšaikovskaja, adresseeritud kirjas tungib äkki esile võidurõõmus hüüe: «Anja, Anja, kui ma lõpetan, saab sellest tore ooper!» Üllatav, et Pjotr Iljits ei kirjuta mitte ainult N. F. von Meckile, kellega kirjavahetus oli selleks ajaks juba ammu vähepakkuvaks muutunud, vaid ka Tanejevile ja Glazunovile neis vähestes kirjades, mis ta neil nädalail saatis, mitte midagi oma ooperist. Kui vähe sarnaneb see «Onegini» komponeerimise ajaga!

Helilooja loominguline protsess toimus nii sügaval sismuses ja helilooja oli enda poolt valitud tee õigsuses nii-

võrd kindlalt veendunud, et väljapoole ei tunginud pea-aegu midagi. Kirjavahetus ooperi libretisti Modest Iljitsiga oli oma olemuselt asjalikku või õigemini kirjanduslikku ja redaktsioonilist laadi.¹ Kuigi autori üksikud tunnistused selle kohta, et ta enda loodud olukordadele ja kujudele uskumatult sügavasti kaasa elas, pakuvad meile suurt huvi ja on väga haaravad, ei vii nad meid siiski lähemale autori loominguliste ideede mõistmisele. Me saame nendest teada heliloojat vallanud õudustundest neljanda pildi (krahvinna magamistuba) loomisel ja et ta nuttis kibedasti Hermann'i surma puhul, kuna Hermann «tuleb välja... oli mulle... kogu aeg tõeliseks, elavaks ning sealjuures mulle väga sümpaatseks inimeseks». Seletus, miks talle väga sümpatiseeris inimene, kelle südametunnistusel lasub vähemalt kaks kuritegu — vanakese surm ja tütarlapse enesetapp — on imelik: «Kuna Figner² on mulle sümpaatne ja ma kogu aeg kujutlesin Hermann'i Figneri isikus, siis tundsin elavalt kaasa kõigile tema õnnetustele.» Hoolimata sellest, et need sõnad olid kahtlematult siirad, ei saa neid võtta küsimuse selgitusena, see oli lihtsalt esimene oletus, mis Pjotr Iljitsile pähe tuli. Niisiis jääb järele ainult üks tee helilooja hinge salasoppidesse tungimiseks — see on muusika. Me ei saa arvatavasti kunagi teada, mida helilooja tahtis öelda, see-eest aga me võime proovida teada saada, mida ta on öelnud.

Enne kui asuda ooperi «Padaemand» rikkaliku ja mitmekülgse sisu vaatlemisele, on tarvis peatuda ühel tema tähtsal iseärasusel. Puškin olevat kunagi Dante poeemist kõneldes juhtinud tähelepanu sellele, et juba ainuüksi selle teose plaani koostamisega võis hakkama saada vaid geenius. Teatud õigusega võiks seda ütlust korrata Tšaikovski selle ooperi suhtes. Nõukogude muusikateadlased (eelkõige B. V. Assafjev, kuid samuti B. M. Jarustovski, A. A. Solovtsov ja V. V. Protopopov) on oma uurimustes näidanud, et «Padaemanda», Tšaikovski kõige sümfooni-

¹ Tuleb märkida, et kuigi «Padaemanda» libreto meie arvates ei erine põhijoontes Puškini jutustuse sisust, on tal olulisi muudatusi süžee arenemises ja tegelaste psühholoogias. Ooperis on Liisa saanud vaesest kasulapsest krahvinna lapselapseks, Hermann aga on kahe kire võimuses: nendeks on armastus ja kirglik soov kaardimängus võita.

² N. N. Figner — Maria teatri laulja. Sai omal ajal kuulsaks Lenski osas, hiljem oli ta esimene Hermann'i ja Vaudemont'i («Jolanthe») osa täitja.

lisema ooperi muusikaline ülesehitus kujutab endast harmoonilisuse, loogilisuse ja puhtkonstruktiivse ilu poolest harukordset tervikut, mida võib vabalt võrrelda keeruka arhitektuurilise projektiga. Siin on tohutu loominguvaimustus imestusväärselt seostunud vormiva ning konstrueeriva mõtte selguse ja intensiivsusega, tormiline meeleliigutus — kaine ja tahtekindla kunstilise taotlusega. Helilooja on siin mitte üksnes vältinud seda muusika üliküllust, peaaegu mõõtuületavat muusikarikkust, mis nii tugevasti annab end tunda «Uinuvas kaunitaris», ning mitte üksnes loonud osade ideaalse proportsiooni, vaid on saavutanud ka oma ooperi põhiliste muusikaliste elementide ülima seose. Tomski ballaad, tema sugestiivne jutustus kolme kaardi saladusest, mida teab vana krahvinna, keda hüütakse «padaemandaks», paneb liikuma kogu faabulamehhanismi: ta äratas Hermannit haiglates kujutluses mõtte omandada oma õnne saatusest vägivaldselt. See faabula liikumine, mida enam millegagi ei saa ohjeldada ega peatada, ei lakka enne, kui Hermann saab kaardimängus saatusliku kaotuse osaliseks ja kui ta — tragöödia viimane tegelane — hukkub. Ent seesama ballaad ja tema salapärase refrään sisaldavad endas, nagu pisikeses tuumas, tähtsaid teemasid, mis läbivad ooperi kogu muusikalise koe — need on krahvinna elutult ilmetu teema, Hermannit maniakaalsete mõtete teema ja kolme kaardi teema — saatuse teema, mis on visalt pealetükkiv nagu kinnisidee. Nende teemade põimumine teiste teemadega, nende järjekindel ilmumine kord varjatult, justkui maskeeritult, kord aga otseselt ähvardavalt, nende traagiline vastandamine «neutraalsetele» muusikalistele episoodidele ja maalilistele olustikupiltidele, millede foonil toimub, pidevalt suurenedes, Liisa ja Hermannit draama, moodustabki ooperi peamise muusikalise tegevustiku.

Tuletagem meelde, et kahe maailma — inimliku ja süd ametu välise, «looduselähedase» ja suurilmaliku, Kateerina maailma ja «pimeduseriigi» maailma — vastandamine etendas määravat osa juba «Luikede järve» ja «Jevgeni Onegini», «Romeo» ja «Francesca» muusikalistes kontrastides. See esineb ka «Padaemandas», kuid ta pole enam domineerival kohal. Ka siin seostatakse rahulikud, väliselt vaiksed olustikupildid (jalutajad Suveaias, pidu kõrge aukandja juures, hasartmängumaja enne Hermannit ilmumist) ülipingsa draamaga, mis liigub kiiresti katastroofi

poole. See vastandamine on vist kõige ilmekam pastoraalis «Karjusneiu siirus», kus piinarikast kontrasti, mille moodustavad kaunis, elegantne ja rahustav muusika ning Hermannit teadvust juba süngestavate tunnete torm, tugevdab harukordselt süžee ebateadlik iroonia: õnnelikul karjustemaal lükkab noor ilus karjusneiu tagasi Kullamägede ülbe valitseja armuavalduuse ja kingib oma armastuse vaesele karjusele. See lihtne lugu puudutab otseselt Liisat ja Hermannit: nende armastus ei lõpe õnnelikult ja seda ei ülista üksmeelne koor, kuna nad ei ela õnnelikul pastoraalide maal. Vihjet sotsiaalsele kontrastile näeme teatud määral selles, et tulihingelisele vaesele Hermannile vastandatakse loitult suursugune, kahetsemisväärselt õnnelik vürst Jeletski, kuid vürsti muusikaline partii on nii tähtsusetu ja, peaaegu, selle osatähtsuse suurendamine oleks ooperi üldplaanis nii sobimatu, et meile saab veelgi selgemaks, et ooperi tulipunkt ei asu hoopiski siin. Hermannit ja Jeletski võitlus moodustab draama intriigi, mitte aga draama sisu. Ei vürst ega tegelikult isegi mitte vaesus hukuta Hermannit ega ole takistuseks Liisa õnne teel ning ei vii vana krahvinnat õudusttekitava surmani. See saab veelgi selgemaks, kui kas või hetkekski oletada, et Hermann läks krahvinna juurde mitte kolme õnnetoova kaardi pärast, vaid kas või suure rahasumma pärast või selleks, et taotleda nõusolekut krahvinna lapselapse ja pärija abieluks temaga, tähtsusetu ohvitseriga. Sel juhul muutuks ooperi sisu silmapilkselt teiseks, langedes banaalse kriminaalseiga tasemele.

Sotsiaalne ebavõrdsus on «Padaemanda» paratamatu tingimus, tema reaalne eluline taust, kuid, mainigem seda questi, ta pole tema sisu. Ooperi sisu on tohutult sügavam ja avaram, tema juhtmõte on märksa tähtsam, kui lihtsalt kinnitada seda üldtuntud fakti, et isegi väga õnnelikus keskkonnas, kust tegutsevad krahvinnad-vanaemad ja krahvinnad-lapselapsed, husaariohvitserid ja vürstid jeletskid, on varanduslik ebavõrdsus takistuseks õnnele ning toob vahetevahel enesega kaasa kurbi äärmusi.

Tšaikovski «Padaemand» on eelkõige ja kõige enam saatusetragöödia. Ta jutustab muusikalises keeles ja tegevuse raudse loogikaga, et maailmas valitseb mõistusele kättesaamatu ja arusaamatu stiimia despootlik võim ehk, teiste sõnadega, saatuse võim. Inimene on haletsusväärses sõltuvuses tema üle võimutsevatest kirgedest ja väliste

asjaolude saatustliku kokkusattumuse orjuses. Juhuse mäng sidus Hermannit, Liisat ja vana krahvinnat umb-sõlmega. Sidus, ahvatles tuua enesega kaasa õnneliku lõpplahenduse ja hukutas kõik kolm. «Mis on me elu? — Vaid mäng!» hüüab Hermann enne oma viimast kaardimängupanust. Selles juhuslikkuste kaoses, kus saatust mängib inimesega ja kaardile on pandud tema elu, kus isiksus näib olevat tuule meelevaldas asuv tolmutüüp, hävitatakse kõik moraalsed seosed ja väärtused, võidutseb üksiku, kogu maailmale vastandatud inimese alasti kiskjalikkus: «Siis heitlus jätkem nüüd ja püüdkem õnnelikkust! Las hädavares nutab ja oma saatust neab!» Kas eksisteerivad siis selles inimvaenulikus kõrbes, kus valitsevad vaid krahvinna raugalik egoism ja Hermannit nooruslik ning kiskjalik enesearmastus, selles vale-eesmärkide ja võltspeibutuste miraažis, kus kõik peale surma on petlik ja ebareaalne, inimväärikus ja hingeilu ning kas või lihtne inimlik kaastunne? Jah, eksisteerivad! Kuulake paremini, kõneleb meile muusika.

Alustame ooperi orkestri-sissejuhatusest, kus esmakordselt pärast ballaadi salapärasest meloodiast ning metsasarvede ja puupillide meeletult ärevat heli, millest tungib läbi kolme kaardi ähvardav teema, ujub esile nagu luik peegelsiledale järvepinnale hella ja kirgliku armastuse teema. Kuulakem Liisa arioosid «Miks veereb pisar laugelt? ...», «Mind kuula, öö» ja orkestri helisid, kus hingeelu väljendub täiuslikumalt kui kõige ideaalsemas laulmises. Milline puhtsüdamlikkus, loomulik siirus ja kui sügavad tunded! Usaldagem end muusika hoolde uuesti siis, kui Liisa elus saabub raskeim hetk, mil «kesköö on saabumas, kuid Hermannit ei ole», mil Liisa üürilise armastus näib kõleda, tühja ja kohutavana, mil ta armastuse ajal sõandas vaid hetkeks uskuda oma õnnesse ja sai väga ränga pettumuse osaliseks. Mure eemaldas noorelt krahvinnalt kõik juhusliku ja tõi esile küsimuse põhiolomuse ja varjatud põhjuse — iidse, lihtsa, neiuliku... Flöötid, oboed ja klarnetite ähmane ja rõõmutu kaebus sarnaneb vaikse, sünge leinamarsiga... Üksikud pisarad tarduvad palgeil, tuul kuivatab neid, kuid nad, tüütud, tungivad ikka uuesti silma. «Ah, kuidas piinlen ja vaevlen ma. Päeval ja ööl vaevleb mu meel, talle vaid mõtlen ja piinlen ma!» Kas pole see Nastja, vaene Völur, kes piinleb ja igatseb üksinduses vürstipoja järele? Kas see pole

Oksana, kes nutab taga seppa, kes on teab kuhu kadunud? Ja mitte ainult Liisal-Nastjal-Oksanal, vaid ka meil, tema piinade vaikivail tunnistajail, lõhkeb rinnus süda haledusest, kaastundest, armastusest tema, õnnetu orvukese vastu.

Jah, see on Liisa, kuldse südamega neiu, kes ei oska armastada poolikult. Vahest jälgiksime ja kuulaksime nüüd Padaemandat ennast, saatuse teenrit, kes varjas kolme kaardi saladust. Helilooja, kes on asunud kahevõitlusse saatusega, viib meid kartmatult krahvinna magamistuppa, kus kõigest hoovab vastu endiste aegade hõngu.

Me tutvume krahvinna koduse eluga, mille lahutamatuks osaks on, nagu näha, armuleivasööjate koori läagelt pugejalikud kärisevahäälised mangumised ja vanaproua käskivad kärgatused, rabavad nagu jalahoovid. Lõpuks jääb ta üksi. Üksi? Ei, veidi hõljuva eesriide taga varitseb tema saatust, sest et ka krahvinna on juhuse ohver. Kuid ta ei tea sellest midagi, istub mugavamalt oma tugitooli kustuva kamina ees ja, olles juba unustanud teenijad, hakkab laulma oma igivana laulukest, mis on pärit veel tollest ajast, mil ka tema oli veel noor, mil kuningas ise kuulas tema laulu, mil võib-olla ka temale ütles saladuslik tundmatu esmakordselt sõna «armastan» ja ta süda tagus rinnus nii tugevasti, ah, ta ei tea isegi, mispärast... Kuulake, ärge laske kõrvust mööda ühtki heli: see on ju tema elus viimne mälestus ning see on ta viimne laul. Kohe lükatakse eesriide kõrvale, selle tagant astub välja ohvitser — seesama kohutav mees, keda ta alles hiljuti oli kohanud — ja lausub meeletust hirmust surevale vanakesele: «Ärge kartke!» Ent seni kuni eesriide seisab liikumatult, see tähendab peaaegu liikumatult, ja kõlab laul, kuulakem seda laulu. Kuulakem teda seni, kuni Hermann pole veel korranud meelemõistust rõõvivaid sõnu: «On surnud ta, kuid saladust ei öelnud!» Võib-olla läbi prantsuse laulukese nukralt raugete helide läheb meil korda kuulda inimeste kannatuse, kaitsetuse ja vanaduspäevade piiritu üksinduse salajast häält.

Niisiis osutus hasartmängija ülespiitsutatud kujutluses tekkinud ettekujutus maailmast ekslikuks, petlikuks ja pealiskaudseks. Arvutute inimpõlvade poolt loodud moraalsed väärtused mitte üksnes et eksisteerivad mingisugusel arusaamatul viisil kõrvuti karmi saatusekapriisi ja egoistliku kaalutluse alasti loogikaga, vaid nad moodustavad reaalse aluse, ilma milleta pole võimalik isegi

ühiskonna olemasolu. Kui aga unustatakse, et sellised moraalsed väärtused on olemas, või kui nad hüljatakse, viib see ka indiviidi täielikule pankrotistumisele. Sellisel teel ei saavuta inimene võitu saatuse üle...

Nii Liisa kui ka krahvinnast vanaema, senikaua kui ta on elus, sarnanevad väga vähe draama *tegelastega*. Nad pigemini kannatavad kui tegutsevad. Ainukeseks tõeliseks tragöödia liikumapanevaks jõuks ja peamiseks tragöödia kandjaks on Hermann. Kuid see liikumapanev jõud on veider ja äärmiselt iseäralik. Ta on varustatud ohjeldamatu mässumeelega ja tahtega, mis ei tunne oma teel takistusi, samal ajal aga ei suuda ta sugugi enese üle valitseda. Tema süda kujutab endast võitlusvälja, kus heitlevad üksteise vastu võitlevad, vahelduvad, teineteist asendavad ja hävitavad ihad. Seejuures on ta väga õnnetu. Mis on Liisa neiulik meeleheide ja Padaemanda õudusevärin võrreldes tema hullustusega ja lakkamatu kannatamisega! Sarnanedes langenud inglisa, nagu ütles tema kohta Liisa, on ta lähedases suguluses XIX sajandi esimese poole kirjanduses esinenud demonlike kangelastega, üksikute ja uhkete kannatajatega, kes hukutavad tahtmatult kõiki, keda nad armastavad. Kuid ta on suguluses ka «vaese Jevgeniga», kes tõstis nurinat «võimsa valitseja Saatuse» vastu ja kaotas meelemõistuse ebavõrdses kahevõitluses Vaskratsanikuga, ja Julien Soreliga Stendhali «Punast ja mustast», kelle tuline ja haiglaselt hell süda oli suletud mõistuse jäise koore alla, ning Dostojevski Noorukiga ja Rodion Raskolnikoviga, kes tappis ühel sombusel, hallil Peterburi hommikul liigkasuvõtjast vanaeide ja koos temaga juhuslikult ettesattunud täiesti süütu Lizaveta. Näib, et ta on suguluses ka selle poeediga, kes maailma kõigi hermannide ja kõigi raskolnikovide nimel vastab kahjurõõmutsevatele silmakirjateenritele: «Pole võimalik välja mõelda piinavamast surma kui see, mida oma südames kannan.»

Ent pöördugem tagasi krahvinna magamistuppa. Ainult seekord varem, neljanda pildi alguseks. Eesriie on veel ees. Violad ja kontrabassid toovad summutatult esile väreleva ja äreva heli. Seejärel kõlab viiulitelt lühike, kaunis meloodia, et samas jällegi katkeda, korduda ja katkeda, uuesti korduda ja uuesti katkeda, tõtt öelda, see polegi meloodia, vaid kannataja etteheide, mis on enesele otsese muusikalise väljenduse leidnud. Kellele? Jumal teab. Võib-

olla ikka sellelesamale kolm korda tundmatule. Veel üks nukrutsev küsimus ja ilmubki meloodia jätk — murelikud hüüded, kirglikud kaebed, mahasurutud nutt... Laval on hämar... Tühja magamistuppa siseneb Hermann, tulles siia oma kinnisidee sunnil: «Kui mingi salajõuga seob sinuga mind saatuse. Sinu läbi ma või minu läbi sa, kuid tunnen vaid, et meie seast küll üks läeb teise läbi surma!» Violade kehtel väreleb salapärase, virvendav ööelu... «Kui aga saladust ei ole? Ja kui vaid kõik on minu haige hinge pettepilt?» Kell lööb kaksteist ja uuesti voolab läbi orkestri etteheidete, kaevete ja halisemiste laine. Ta valgub veel kord laiali lõpus, kui pea kaotanud Hermann seisab nagu naelutatud vanakese laiba juures ja kui Liisa tormab käre peale magamistuppa ning äkki selgub, et kannatusrikka etteheite teema, esimese pildi laulus «Mul seni teadmata ta nimi» esineva poeetilise nukruse ja Tomski ballaadi pilkliku refräänini «Kolm kaarti, kolm kaarti, kolm kaarti» vahel on imelik, lahutamatu seos. See refrään, mida tromboonid ja metsasarved ähvardava, kähedavõitu häälega esitavad, lõpetab ereda pintsli tõmbega kogu stseeni magamistoas, võttes temalt viimse naturalistliku «tõepärasuse» kirme ja viies sündmused, millede vapustatud tunnistajateks me äsja olime, nende tõeliselt traagilisse ja filosoofilisse sfääri.

Täielik pimedus magamistoa stseenis näib meile vaid tumeda hämarusena ooperi järgmise pildi — kasarmusteeniga võrreldes. Võib-olla ei leia me mitte ühestki ooperist nii imetlusväärset sügavat inimese hingeelu kajastamist, kui see siin esineb. Tšaikovski on siin ühel tasemel suurimate kunstnike-psühholoogidega — Shakespeare'i, Tolstoi ja Dostojevskiga. Hingepalve koor kõlab justkui mälusügavusest, kurvalt ja vaikselt. Tuule summutatud ulgumine sulab ühte üha kasvava sisemise ärevuse vaibumatu häälega. Pimedust lõhestab heledakõlaline helge fanfaariheli, mis on justkui reaalse, argipäevase maailma kuulutaja, justkui ratsaväekasarmu igapäevase elu tundemärk, ent kas reaalsus pole siis Hermannile niisama kohutav kui tema järjest ägedamaks muutuv sonimine, mis on valmis neelama teadvusesädeme? Ta kõlab mingisuguse meeleheitliku õnnetusesignaalina, välguna, mis valgustab hetkeks tormist merd, ta kõlab ähvardava meeldetuletusena, meenutades seda, mis on juba juhtunud ja mida ei saa enam parandada! Hermann hinge piin

jõuab äärmuseni, kui vaiksed, summutatud koputused, mis kaasnesid krahvinna ilmumisele esimeses ja teises pildis, teatavad tema lähenemisest. Ükskõik, kas näha vaimu ilmumises seda, et Hermann on kaotanud meelemõistuse, nagu seda teevad paljud kriitikud, või möönda (nagu seda nähtavasti tegi ka autor ise), et ooperis esineb fantastiline element, või lõpuks tunnistada seda, nagu see korduvalt on kirjanduses esinenud, et autori kunstiline kavatsus võimaldab kahesugust seletust — selle stseeni vapustav jõud, realistlik tõepärasus ja peen ilu jäävad muutumatuks. Võimatu on unustada krahvinna sõnu, mis on lausunud justkui ilma hingamise osavõtuta ja jaotatud salapärase pausidega osadeks: «kolm... seitse... tuus», sellele järgneb kajana viiulite ja metsasarvede hääbuv, vaevalt sahisev pianissimo; «kolm... seitse... tuus», kordab Hermann hullustuses, mehaaniliselt, noot-noodilt.

Sellest hetkest peale ei eksisteeri enam Hermann kui mõtlevat, tundeid omavat ja kannatavat inimest. On olemas vaid ohjeldamatu, pöörane «eesmärgi refleks», mis ei püüa enam õnne ega sõltumatuse poole, vaid on ainuüksi pimedas mängukire võimuses. Vaimu sõnadest jäid Hermannile meelde ainult kolme kaardi nimetused, kusjuures ta isegi unustas, et võidu tingimuseks oli naitumine Liisaga. Meelemõistusele tuleb ta alles enne oma surma, kui kaob mitte ainult ta maania, vaid ka tige kiskjalikkus ning hetkeks tuleb esile «tõeline Hermann». Tema pöördumises Liisa poole elustuvad kerge minevikuvarjuna intonatsioonid ja sõnad, mis kõlasid nende armastuseavalduse ajal. Ta surebki mõtetega Liisast, tema kõikeandestavast armastusest. Niisiis viimaseks meloodiaks, millega ooper lõpeb, pole mitte saatuse teema, vaid helge ja õrn armastuse teema. Tähendab, et ka siin, saatuse ja elujõudude kahevõitluses, võitis elujõud. Kuid millise hinnaga...

VI peatükk

Vene muusika elu juht

«Nüüd näib mulle, et kogu maailma ajalugu jaguneb kahte perioodi,» heitis Pjotr Iljitš enese üle nalja õepojale Volodja Davõdovile saadetud kirjas, «esimesse perioodi

kuulub kõik, mis on toimunud alates maailma loomisest kuni «Padaemanda» loomiseni. Teine periood algas kuu aega tagasi.» Selles naljas peitub tõsine mõte. Kuivõrd ebaobjektiivne ka poleks olnud Pjotr Iljitši kiindumus oma viimasesse, «jahtumata» teosesse, mis oli tema juures tavaline nähtus, polnud ta veel kunagi varem rääkinud oma teoste kohta midagi niisugust, mis oleks isegi kaugelt sarnanenud öelduga. Ebaharilik oli ka see, et ühes teises kirjas avaldas ta veendumust, et uus ooper on mitte ainult hea, vaid «peaasi, ta on väga originaalne (ma ei räägi muusikalises suhtes, vaid üldse)». Tahaksin lisada siia veel ühe Pjotr Iljitši märkuse, kuigi sellel on rohkem omaette tähtsus. «Ma palun,» loeme tema kirjast ühele suurilma muusikasõbrale, «kui te mängite... meelelahutuseks «Padaemandat», pidage alati silmas, et klaviir¹ on ainult maali foto (ja seejuures väga ebatäpne), mitte aga päris maal...» Sel üldjoontes õigel märkusel oli erakordne tähtsus «Padaemandale», kus reaalne orkestrikõla pole klaveri ühevärvilisest kõlast lihtsalt ilusam, värviküllasem ja ilmekam, vaid tihtipeale ta määrab kindlaks ka muusika mõtte. Nii näiteks orkestri-sissejuhatuse lõpul me kuuleme armastusteemat mitte üksnes viiulite hellitlevas, laulvas, kuigi sügavalt erutavas tämbris, vaid ka — selle teema teise elemendina — vasksete trompetite ja tromboonide teravas ja ähvardavas kõlas, — kogu nendele pillidele omase kriiskavuse ja jõuga. Läbi kütkestava armastusteema tungisid teised jooned — pime ja purustav, ohjeldamatult võimukas stiihia.

«Padaemanda» esimeste lavastuste aegne kriitika, olenevata sellest, oli see siis kiitev või mahategev, märkas seda vähe. Peaaegu ainsaks erandiks oli Kaškin. Laroche mõõnis küll, et «Padaemandast» saadud muljete keerukus ja kaootilisus iseenesest viitavad teose uudsusele ja geniaalsusele, ent ta ei osanud siiski neid muljeid selgitada ja hoidus ajakirjanduse veergudel sõna võtmast. Kui ta aga viis aastat pärast esietendust lõpuks oma arvamust avaldas, siis tuli välja, et ta ooperi ideed polnud mõistnudki. Laroche kirjutas, et «Padaemand» on tükkidest koosnev lavateos, kus üksikasjad rõhuvad ja ängistavad tervikut. Need üksikasjad aga andvat tunnistust ülimast lavalisest

¹ Klaviir — ooperi või sümfoonilise teose seade klaverile; esimesel juhul koos vokaalpartii säilitamisega.

osavusest ja leidlikkusest. Ooperist jäävat üldmulje, et ta kujutab endast ilusates ja võimsates helides kehastatud askeldusrohket kergemeelsust. Laroche lõpliku hinnangu kohaselt oli «Padaemand» libreto kirev, tema muusikas puudus stiil, kuid ooper oli rikas kaunite üksikasjade poolest, mis on kord eleegilised, kord hiilgavalt luksuslikud. Peaaegu kõik kriitikud olid arvamusel, et uues ooperis on üksikasjad ülekaalus üldise üle ja et muusikaline materjal on äärmiselt ebaühtlase väärtusega. Peaaegu kõik nad tõid esile instrumentatsiooni efektsust ja kahetsesid, et süžee on väheväärtuslik ja et Hermann on antipaatanne. «Retsensendid kõnelevad harva midagi niisugust, mida vääriks arvesse võtta,» kirjutas Pjotr Iljitš juba ammu enne seda, olles saanud õpetust kibedatest kogemustest, «nad teevad põhjendamatult maha, kuid ka kiidavad põhjendamatult või püüavad läbi ajada üldiste fraasidega, millel pole mingisugust tõsist tähendust. Ebameeldiv on muidugi lugeda enese kohta trükitud sõimu, kuid niisama ebameeldiv on lugeda ka rumalat kiitust.»

Mis siis takistas inimestel, kes kahtlematult mõistsid paljusid ooperi iseärasusi, ooperit õigesti hindamast? Nad märkisid õigesti, et krahvinna magamistoas ja kasarmus toimuvad stseenid on edasi antud haruldaselt jõuliselt ning et koorid, mida esitatakse Suveaias, kõrge aukandja lossis ja hasartmängumajas, on suhteliselt nõrgad¹. Nad panid tähele (ja mõistsid hukka) asjaolu, et «Padaemand» on muusikaliste žanride ja stiilide poolest ebatavaliselt mitmekesine: siin esinevad kõrvuti tundeküllane duett Žukvoski sõnadele, gratsioosne pastoraal XVIII sajandi vaimus, vapustav sümfooniline pilt Hermann hallutsinatsioonidest ning puhtvene laul ja sellele kohe järgnev traditsiooniliselt ooperlik armastusduett. Neil oli põhjust mõelda sellele, et Hermann kuju polnud midagi võitnud tavalisest ooperlikust seisukohast lähtudes (hoopis teine lugu oli patuse, kuid sümpaatse Faustiga, Hertsogiga «Rigolettost» ja Vürstiga «Näkingiust»!). Miks nad ei mõistnud siis peamist, mis andis kõigile üksikjuhtudele mõtte ja ühendas nad tervikuks, muutis kaardimängu-anekdoodi filosoofiliseks draamaks ning hasartmängija,

¹ Ka Tšaikovski ise leidis, et kooridel on «Padaemandas» ainult teisejärguline tähtsus, ja ta oli kategooriliselt selle vastu, et neid esitataks kontsertidel; ta oli arvamusel, et need koorid loovad ooperist ebaõige ettekujutuse.

kellel mängus ei vea, suuremõõtmeliseks kujuks? Miks nad ei mõistnud, et tragöödia pole «Padaemandas» mitte niivõrd teatrižanr kui võrd ooperi varjatud teema? Miks nad ei mõistnud, et selles draamas pole küsimus mitte ainult konkreetsetes Hermannis, oli ta siis hea või halb, ega mitte ainult konkreetsetes vaeses Liisas, vaid et küsimus on samaaegselt inimeses üldse, tema saatuses, ühiskonnast end isoleerinud isiksuse hukkumises ning humaansuse traagilises triumfis?

Põhjusi oli palju. Ühe tähtsama nimetas Rimski-Korsakov, kes kirjutas sellest seoses ühe teise küsimusega: «Nagu alati jätab kriitika kahe silma vahele ja ei märka seda, mis on tegelikult olemas, ja nagu alati juhindub antud ajal väljakujunenud üldistest esteetilisest arvamusest ja printsiipidest...»

Tavalisi teatrikülastajaid haarasid «Padaemandast» saadud vahetud muljed palju tugevamalt, sest see publik oli märksa vabam kunstialastest eelarvamustest ja valitsevatest dogmadest, mis olid rüütatud kaheldamatu tõe petlikku rüüsse. Lihtne publik ei orienteerunud üksikasjades, väga võimalik, et ta ei mõistnud ka ooperi põhiideed, ent ta sai kohe aru muusika ja lavaliste võtete ilust ja draamatilisest veetlusest. Kohe pärast Peterburi hiilgavat luksuslikku esietendust lavastati «Padaemand» Kiievis, aasta pärast Moskvast, edasi aasta pärast Prahas ja Odesas. Kõikjal oli menu täielik. Ooper õigustas autori kõige julgema lootusi. «Padaemand» sai nagu «Onegini» maailma ooperirepertuaari üheks armastatumaks teoseks. Tšaikovski kõik ülejäänud ooperid seisavad nende kahe ooperiga võrreldes mitu astet madalamal. «Padaemand» ühendab endas Tšaikovski lüürilis-filosoofiliste sümfooniate kõige väärtuslikumad jooned «Onegini» peene humaanse psühholoogiaga ning «Mazepa» ja «Võluri» vapustava dramatismiga. «Padaemand» on helilooja kogu ooperiloomingu tipuks.

«Padaemanda» aastal leidsid aset veel kaks suursündmust. Lõppes tema kolmeteistkümneaastane sõprus N. F. Meckiga, kusjuures see toimus kõige ootamatul ja kahetsusväärsemal kombel. Septembris sai Pjotr Iljitš temalt kirja, mis pole meie päevini säilinud; arvatavasti ta hävitas selle. Selles kirjas teatas Nadežda Filaretovna, et lõpetab pensioni maksmise, kuna ta olevat laostunud, ja

palus heliloojat teda vahel meelde tuletada. Pensioni väljamaksmine lakkas ja kirjavahetus katkes. Juba ainuüksi nende kahe mõiste seostamine oli väljakannatamatu. «Ma oleksin tahtnud, mul oleks vaja,» kirjutas Pjotr Iljitš järgmise aasta suvel, «et minu suhted N. F-ga poleks üldse muutunud seetõttu, et ma lakkan temalt raha saamast. Kahjuks osutus see võimatuks... Niisugune olukord alandab mind enese silmis ja teeb mulle väljakannatamatuks meenutada seda, et... ma võtsin vastu tema rahalisi annetusi, see piinab ja vaevab mind kogu aeg rohkem kui vaja... Ja kõige raskem on see, et... ma ei saa öelda talle kõike, mis mind vaevab, kuna ma kardan teda kurvastada ja ta tuju rikkuda. Mul pole võimalik talle kõik oma südame pealt ära rääkida — see juba üksinda tooks mulle kergendust.» Juba õige pea selgus, et Nadežda Filaretovna vihje laostumisele oli vale või igal juhul väga ülespuhutud. Kuid ka see ei muutnud enam asja.

Mis oli siis juhtunud? Kas on õigus Kaškinil, kes kõhklemata kinnitab, et see Nadežda Filaretovna kiri Pjotr Iljitšile oli üldse tema viimane kiri Tšaikovskile ning et ta, põdedes kaugelearenenud tuberkuloosi ja olles vapustatud oma lemmikpoja Vladimiri surmahaigusest, langes sügava hingelise depressiooni seisundisse, peaaegu meelesegadusse, ja oma järelejäänud päevadel enam ei elanud, vaid hääbus? Ilmekaid jooni toob küsimusse Varvara von Mecki, Nadežda Filaretovna ühe pojapoja lese¹ oletus, mis arvatavasti põhineb perekondlikul traditsioonil. Selle oletuse kohaselt olevat Nadežda Filaretovna, keda vaevasid hingepeinad, oma eluõhtul pidanud oma kirglikku kiindumust Tšaikovskisse suureks patustamiseks perekonna vastu ja püüdnud seda pattu heaks teha suhete katkestamisega, mis läks talle eneselegi kalliks maksma. Pole selgust ka Tšaikovskit piinanud tunnete sügavuse, peamine aga, kestuse kohta. Kaheldamatu on see, et 1890. aastal kadus mineviku hõlma terve ajajärk helilooja elust, terve tunnete ja mõtete maailm, mis olid kunagi olnud palavad, piinavad või tänulikud, hiljem aga olid järjest rohkem jahtunud ja värskuse kaotanud, nüüd aga olid igaveseks möödunud. Justkui oleks mingisugune osa tema isiksusest surnud.

Teiseks sündmuseks oli see, et Tšaikovski suhted Muu-

¹ Raamatus «Armastatud sõber», mis on välja antud inglise keeles. Selle raamatu on kirjanduslikult ümber töötanud K. Bowen.

sikaühingu Moskva osakonnaga järsult muutusid. Pärast viieaastast mitmekesisist tegevust Moskva konservatooriumi ja Muusikaühingu hüvanguks, kellele helilooja nii suurel määral ohvriks tõi oma töö, sünnipärase oskuse lepitada ja ühte liita, niisama sünnipärase vastikustunde istungite ja pidulike tseremooniade vastu ning kõige kallima — helilooja aja, Tšaikovski leidis, et teda tõrjub väga edukalt tagaplaanile inimene, kellel oli hoopis teistsugune mõttelaad ja iseloom. See oli konservatooriumi uus direktor Vassili Iljitš Safonov, jõhkralt enesekindel inimene, keda südametunnistus liialt ei piinanud. Tšaikovski mõistis ise hästi seda tüüpi muusikategelase eelseid. Muusikalise valgustustegevuse heroiline, «kuuekümnendate, aastate» periood oli ammugi juba seljataga. Moskva elus, sealhulgas ka muusikaelus, etendas üha suuremat osa pealetükkiv enesereklaam, osavus ja rusikaõigus. «Konservatooriumi prestiiži ei suuda tõsta niisugune lapselikult heasüdamlik ja auahnuseta inimene, nagu seda on Tanejev,» kirjutas Pjotr Iljitš Jürgensonile 1890. aastal. «Kuna *Rubinsteini* enam pole, läheb konservatooriumile tarvis *Safonovit*. Kuid niisugused inimesed nagu *N. Rubinstein*, s. o. inimesed, kellel on pulbitsev energia ja kes seejuures pühendavad end jäägitult armastatud ürituse heaks — on väga haruldane nähtus.» Samal ajal aga Tšaikovski mõte pöördub tagasi tema enese silme all möödunud Moskva muusikaelu epohhi juurde: «Ma arvan,» kirjutas ta nendel päevadel Tanejevile enesele, «et meil on veel elavalt meeles Nikolai Grigorjevitš. Kõigis konservatooriumi üritustes tuleks silmas pidada seda, kuidas tema toimis.» Väga võimalik, et niisugune nõupidamine oma sisimas Moskva konservatooriumi kadunud rajajaga tõukas Pjotr Iljitši mõttele lahendada küsimus radikaalselt: raiuda katki suhetes Safonoviga tekkinud umbsõlm sel teel, et lahkuda direktsiooni koosseisust ja lükata tagasi teine variant — Safonovi sunnitud erumine —, mis oli täiesti reaalne Tšaikovski tohutu suure autoriteedi juures.

Neil päevil, mil «Padaemanda» loomine oli täies hoos, pöördus ta Muusikaühingu Moskva osakonna direktsiooni poole suure, nagu ta ise seda hiljem nimetas, «sentimentalse» kirjaga. See kiri heidab nii eredat valgust helilooja isiksusele ja on tulvil niisugust väarikust, siirust ja jõudu, et Tšaikovski kogu kirjanduslikus pärandis leidub

vist vähe sellesarnast. Suur hingeline vaimustus, mis kaasnes tema teadvust ammu ärritavate kujundite ja tunnete kristalliseerumisele ja tegi võimalikuks «Pada- emanda» loomise, heidab erilist vastuhelki kirja toonile ja sisemisele muusikale. «Mulle näib,» kirjutas ta, «et kuna ma olen Muusikaühingu osakonna direktor, siis kõikide spetsiaalsete muusikaküsimuste lahendamine peab sõltuma tingimata minust. Minu soovid, minu näpunäited, minu soovitusel... peaksid olema seaduseks. Ma väljendan end nii järsult sellepärast, et pean silmas mitte ainult oma muusikalist kompetentsi, vaid ka seda, et ma olen ülimalt erapooletu, ei silmakirjatse ja et ma konservatooriumi väga armastan. Ent ma märkan, et minu soov, *näpunäiteid ja soovitusi* mitte ainult ei loeta seaduseks, vaid neid ei peeta lausa mitte millekski...» Selgitanud seda, miks Moskva konservatooriumi kasvandiku, suurepärase tšellisti A. A. Brandukovi Moskva konservatooriumi kutsumata jätmine on antud juhul «otsene vihje sellele, et ma astuksin direktsooni koosseisust välja», Tšaikovski jätkab: «Mis on praegu konservatooriumile tähtsam ja vajalikum: see, et ma jääksin Muusikaühingu direktoriks, või see, et Vassili Iljitš jääks konservatooriumi direktoriks? Teine asjaolu on kahtlemata vajalikum ja tähtsam... Kuidas aga leida väljapääs sellest dilemmast? Väga lihtne: sel teel, et ma panen direktori ameti maha... Jumala pärast, ärge mõelge, et ma kirjutan seda kõike selleks, et hirmutada, et mind hakataks paluma, ühesõnaga, et edvistada. Ei, ma kordan, et olen palju sellele kõigele mõelnud ja olen veendunud, et toimin nii, nagu vaja... Mul jääb veel öelda, et kui kaua ma ka ei elaks, kus ma ka ei elaks, ei juuri mitte miski kunagi minu südamest välja kõige palavamat armastust Moskva Muusikaühingu ja Moskva konservatooriumi vastu ja et nende heaolu jääb, hoolimata ükskõik missugustest muutustest, mulle väga kalliks minu elu lõpuni. Ma palun veel kord, andke mulle andeks, ärge pahandage ja uskuge, et see kõik, mis ma olen kirjutanud, on täiesti siiras.»

Asjalikkuse seostamine otsekoheusega oli selles kirjas niivõrd ebatavaline, et seda kirja ei juletud isegi direktsooni koosolekul ette lugeda, vaid paluti saata teine — «mitteüksikasjalik, külmades ja just ametlikes väljendustes». Oli see kiri siis lühike või pikk, tahtis ta seda või

mitte, kuid see kiri raius katki need niidid, mis sidusid heliloojat veerand sajandi jooksul Moskvaga.

«Tšaikovski rääkis mulle,» kirjutas Rimski-Korsakov 9. mail 1890 oma Moskva-sõbrale, kriitik S. N. Kruglikovile, «et ta kavatseb lahkuda Moskvast ja viia alates tulevast hooajast oma külgetõmbetsentrumi Peterburi.» See plaan jäi täide viimata või ei jätkunud selle täideviimiseks enam aega. Nagu me nägime, tekkis esimene mõte selle plaani teostamiseks 1890. aasta kevadel. 1892. aasta detsembris teatas Tšaikovski «Peterburgskaja Gazeta» kaastöölisele, et tal on plaan pärast suurt kontserdireisi pöörduda tagasi põhjamaisesse pealinna ja asuda lõplikult sinna elama. Niisuguse otsuse põhjuseks oli tema enese arvates silmahaigus, mis tegevat võimatuks õhtuti lugemise, mille tõttu kaduvat külas veedetavate talveõhtute võlu. Oli ka teisi, tähtsamaid põhjusi. Peterburis asus Maria teater, kus nüüd oodati Tšaikovski ükskõik millist uut ooperit või balletti ja oldi valmis seda suurima vastutulelikkusega lavastama. Peterburis elas Modest, kellega koostöö oli alanud väga õnnestunult, siin elas Volodja Davõdov, kellesse vananev, oma üksinduse üle piina tundev helilooja kiindus üha enam ja enam. Põhja poole kiskusid heliloojat ka sõbralikud sidemed, mis ta oli sõlminud «uue vene koolkonna» noorte esindajate A. K. Glazunovi ja A. K. Ljadoviga.

Enesestki mõista võitis Tšaikovski südamlilik osavõtlikkus ka Moskva heliloojate südamed. «Mulle meenub, kuidas Tšaikovski suhtus minusse haruldase tähelepanu ja poolehoiuga, kui ma 1892. aastal, mil ma olin veel täiesti kogemusteta nooruk, võtsin osa Väikese Teatri dirigentide konkursist ja esinesin tema ees oma noorpõlveaegse, peaaegu õpilasliku süidiga,» kirjutas veidi enne oma varajast surma raskesti haige ning haiguse, suure vaesuse ja üksinduse tõttu nukrutsev Vassili Kalinnikov. «Ma ei unusta neid hetki oma surmani ja ma mäletan, et tookord andsid nad mulle kuratlikult palju jõudu ja energiat.» Tšaikovski kiitus andis uut energiat mitte üksnes Kalinnikovile. Noor Rahmaninov teatas ühele oma sõbrale naiivse vaimustusega, et Tšaikovski oli nimetanud tema nime vestluses ajalehereporteriga uue põlvkonna andekaimate heliloojate seas: «Aitäh vanamehele, et ta mind ei unustanud. Kui olin seda lugenud, istusin klaveri taha ja

komponeerisin viienda teose.»¹ Palju aastaid hiljem, olles kodumaast kaugel, meenutas ta kibeda rõõmuga, kuidas Pjotr Iljitš oli naljatades öelnud, et Rahmaninov on sündinud õnnelapsena, ning seda, kuidas Pjotr Iljitš oli kord teinud ettepaneku, et tema «Aleko» esitataks Moskva ooperis koos «Jolanthega». «Ega te ei vaidle vastu?» oli Tšaikovski väga delikaatselt küsinud kahekümneaastaselt muusikult...

Vastavalt sellele, kuidas kasvasid Tšaikovski autoriteet ja kuulsus, suurenes tema vastutustunne kogu muusikute sirguva põlvkonna eest, mille tõttu temast sai 90-ndate aastate alguseks vene muusikaelu juht. Temalt oodati mitte ainult uusi silmapaistvaid teoseid, vaid ka *suunda*. Eriti andis see tunda Peterburis, kus heliloojate traditsioonid olid visamad püsima, ja, nagu näitab Balakirevi ja Stassovi tegevus, neid traditsioone salliti märksa vähem kui Moskvast.

A. K. Glazunov tutvus Tšaikovskiga juba 1884. aasta sügisel² Balakirevi juures. «Me kogunesime kokkulepitud ajaks Balakirevi poole,» meenutas hiljem Glazunov, «ja hakkasime erutatult Tšaikovski saabumist ootama; kuna viimane ei kuulunud meie leeri, arutasime küsimust, mis-sugust positsiooni tema suhtes võtta — arvatavasti tuli end väga vaos hoida. Tšaikovski ilmumine tegi mõnevõrra sunnitud olekule kohe lõpu... Me ohkasime kuidagi vabalt. Pjotr Iljitš tõi oma jutuga värsket hingust meie mõnevõrra tolmusesse õhkkonda ja hakkas sundimatult rääkima asjadest, milledest me vaikisime osalt austuse tõttu, mis oli tingitud mingisugusest hirmust Balakirevi ja ringi teiste liikmete autoriteedi ees... Õhtu möödus väga elavas vestluses. Kõneldi muusikast ja, niipalju kui ma mäletan, «Manfredist», mille kirjutamise Pjotr Iljitš oli just äsja lõpetanud. Arvatavasti mängiti Ljapunovi ja minu teoseid. Tšaikovski lahkus varem kui teised ja pärast tema lahkumist me tundisime end jällegi olevat endises, mõnevõrra argipäevases miljöös. Paljud noored muusikud, sealhulgas An. K. Ljadov ja mina, olid Balakirevi juurest lahkudes võlutud Tšaikovski isiksusest...

¹ Klaveripala seeriast, mis moodustab op. 3.

² Glazunov ise pidas tutvuse alguseks ekslikult 1887. aastat. Mäluveaga on seletatav ka edaspidi esinev märkus «Manfredi» kohta, mis on kirjutatud 1885. aastal.

An. K. Ljadovi sõnade järgi oli tutvumine suure heliloojaga meile kõigile omamoodi pidupäevaks.»

Niisugused olid 19-aastase Glazunovi muljed. Kui süveneda neisse sõnadesse sügavamalt, siis näeme, et see oli mäss ringi vastu, ringi psühholoogia ja ringi erandlikkuse vastu, mis 60-ndail aastail oli täiesti arusaadav, kaksikümend aastat hiljem aga oli oma aja ära elanud. «Tšaikovski on õnnelik helilooja!» märkis kunagi naljatades Ljadov. «Komponeerib nii, nagu talle meeldib... Kui tahab — kirjutab ka triviaalsust ja ei karda mingisugust kriitikat.» Peterburi heliloojate ringis, kus esmajärguliseks peeti niisugust meloodilist materjali, mis polnud banaalne ja millel oli iseseisev väärtus, kõlas see ennekuulmatu väljakutsena, peaaegu pühaduseteotusena. Kõige hirmsam aga oli see, et Tšaikovskiga sõpruse tugev-nemise ajal süvenesid need meeleolud laiuti ja sügavuti. Kõige raskem oli Rimski-Korsakovil. Nii Glazunov kui ka Ljadov olid tema õpilased, tema lemmikud, tema suurimaks lootuseks. Nikolai Andrejevitšile, kes elas 90-ndate aastate algul üle sünge perioodi isiklikus ja loomingulises elus, oli õpilaste lahkumisega seotud «pedagoogiline tragöödia» seda valusam, et ta ka ise pingsalt otsis (ja 90-ndate aastate keskel võidukalt leidis) edasiarenemise teed. Niisuguses olukorras tegi Tšaikovski eelseisev elukohavahetus teda ärevaks ja hirmutas.

Nikolai Andrejevitšil, kes oli oma loomuselt otsekohene, ei armastanud kellegi ees lõimitada ja jäi ustavaks 60-ndate aastate aadetele, oli veel üks põhjus, miks ta ei suhtunud Tšaikovskisse heatahtlikult; kuigi see suhtumine küll edaspidi kadus, jõudis ta vajutada jäädava pitseri tema memuaaridesse. Need mälestused kirjutas ta suuremalt jaolt just neil aastail, mis olid nende autorile kriitilisteks aastateks. Tšaikovski, keda ülaltpoolt soositi ja kiideti ning kellel olid «apoliitilised» ooperid ja balletid, mis võimaldasid sobiva ettekäände peadpöörivateks lavastusteks, hakkas näima Korsakovile sellisena, nagu teda oleks tahtnud näha Vsevoložski — keiserliku Venemaa ametliku, peaaegu õukondliku heliloojana. Tšaikovski loomingu soosimine kõrgemate sfäärade poolt torkas eriti silma parimate vene heliloojate kurva saatuse taustal, alates Glinkast ja lõpetades Mussorgski ja Borodiniga ning Rimski-Korsakovi enesega, kelle ooperi esitamist keiserlikul laval taluti kuidagimoodi ja sedagi teatud ajani.

Vaatamata siisuguse vastandamise näilikule veenvusele, mis viis eksitusse muidugi mitte ainult Rimski-Korsakovi, oli Tšaikovski ümbritsev ametlik tunnustus ja ametlik austamine kui mitte heatahtlik silmakirjatsemine, siis täielik eksiarvamus. Me oleme valmis sellele lisama — traagiline eksiarvamus...

1894. aasta jaanuaris korraldati tsaari õukonnas grandioosne maskiball. Kõik, absoluutselt kõik kandsid brokaadist, glasseest ja peenest kalevist valmistatud vene rahvarõivaid (iseigi need, kes ei osanud vene keelt või kellele selles keeles rääkimine tekitas mõningat raskust). Kui sellel maskeraadil Aleksander III ütles armulikult oma kooriga laulma kutsutud Slavjanskile: «Ma võrdsustan teie kasulikku tegevust ja seda, et te teenite vene kunsti, riigiteenistusega,» siis siin polnud küll mingisugust eksiarvamust ega võinudki olla. Siin oli oma inimene omal kohal.

Nendel rasketel, enesearmastust kõditavatel hetkedel esines Pjotr Iljitš mitte üksnes silmapaistva taktitundega ja tavalise delikaatsusega, vaid tal leidis ka suurele ühiskonnategelasele omast tõelist hingeavarust. Ta hakkas energiliselt ellu viima Moskva konservatooriumi ringkonna ja Moskva muusikakriitika vana suunda, see on kindlat kurssi kõigi loominguliste jõudude ning kõigi kodumaad ja kunsti oma tegudega teenivate jõudude ühendamiseks; see leidis aset ajal, mil paljud endised vastuolud olid kadunud, mil näis, et isegi vaenujalal asuvad Laroche ja Cui olid valmis teineteisele kätt ulatama, areenilt oli lahkunud «saksa partei», italomaania aga kaotanud oma endise tähtsuse. See-eest aga kasvas üles, ühiskonnas valitsevat vaikust ära kasutades, terve võsa mõjukaid «sulerüütleid», nagu näiteks M. M. Ivanov «Novoje Vremjast», kes kasutasid oma avaraid võimalusi selleks, et upitada oma teoseid teatritesse ja kontserdilavadele, et oma vastaseid taga kiusata ja roiskveega üle valada ning isegi väikeseviisiliseks väljapressimiseks.

17. detsembril 1888 dirigeeris Pjotr Iljitš «Vene sümfooniakontsertidel» — kontserdiorganisatsioonis, mille Peterburis oli asutanud M. P. Beljajev ja mida juhatas Korsakov — «Tormi», tekitades omamoodi sensatsiooni ja teenides ära «Novoje Vremja» ülimalt hapud komplimendid. «Mul on väga hea meel,» kirjutas Pjotr Iljitš oma vennale Anatolile, «võides avalikult tõestada, et ma ei kuulu ühes-

segi parteisse...» «Nii Balakirev kui ka Korsakov, A. Rubinstein ja Napravnik on mulle ühtmoodi sümpaatsed, sest nad kõik on andekad ja ausameelsed inimesed,» kirjutas ta nendelsamadel päevadel. «Ma vihkan igasugust andetust ja keskpärasust, mis pretendeerib olla talent ega kohku tagasi mingisuguste vahendite ees, et end reklameerida... Kuigi koolkonda, mida nimetatakse «uueks vene koolkonnaks» või «Võimsaks Rühmaks», kuulub mulle väga vastumeelne isiksus — hr. Cui, ei takista see mul põrmugi austamast ja armastamast selle koolkonna siisuguseid esindajaid, nagu Balakirev, Rimski-Korsakov, Ljadov ja Glazunov, ning ma olen meelitatud, kui võin ilmuda kontserdilavale kõrvuti nendega.» Justkui vastuseks sellele sõprusedemonstratsioonile võttis Rimski-Korsakov 1889. aasta juunis oma juhatusel Pariisis toimuva vene muusika kontserdi programmi Tšaikovski Esimese klaverikontserdi esimese osa...

Kuid palju suurem tähtsus kui sellel väikesel sõpruse avaldusel oli 1892. aasta novembris ajakirjanduse veergudel ilmunud Tšaikovski artiklil. See artikkel on põhjalikult läbi mõeldud ja läbi kaalutud ning kujutab seetõttu endast tõelist deklaratsiooni, tõelist programmi, milles käsitletakse paljusid küsimusi, kaasa arvatud muusikalise hariduse ja selleks vajalike reformide küsimus. Kuid kõige huvitavam on see, et ta siin määrab reljeefselt ja ilmekalt oma suhtumise «uue vene koolkonna» heliloojatesse.

Vestluses illustreeritud ajakirja «Peterburgskaja Žizn» kaastöölisega, mis ilmus selles võrdlemisi levinud ajakirjas 12. novembril, teatas Tšaikovski reporteri suureks imestuseks, et vene heliloojate jaotamine «rühmaks» ja «konservatooriumi parteiks» kujutab endast «mingisugust imelikku mõistete segiajamist, mingisugust kolossaalset tohuvabohu, millel oleks aeg taganeda mineviku hõlma». «Vene muusikapubliku seas üldlevinud ettekujutuse kohaselt,» jätkas Tšaikovski, «arvatakse mind partei hulka, kes suhtub vaenulikult N. A. Rimski-Korsakovisse, sellesse kaasaja heliloojasse, keda ma armastan ja hindan üle kõige. Tema on «uue vene koolkonna» kauneim ehe; mind aga arvatakse vana, retrograadse koolkonna hulka. Kuid mispärast? N. A. Rimski-Korsakov allus suuremal või vähemal määral kaasaja mõjudele, — mina samuti. Ta kirjutas programmilisi sümfooniaid, — mina samuti. See ei takistanud tal loomast sümfooniaid traditsioonilises vor-

mis, kirjutamast meelsasti fuugasid ja üldse töötamast polüfoonilises žanris, — minul samuti. Oma ooperites võttis ta arvesse ajavaimu... suhtudes novaatorlikult ooperifaktuuris, — mina samuti, võib-olla küll vähemal määral... Ma olin palju aastaid selle konservatooriumi professor, mis oli justkui vaenulik «uuele vene koolkonnale», — ja N. A. Rimski-Korsakov samuti! Ühe sõnaga, hoolimata meie muusikaliste individuaalsuste erinevusest, näib, nagu sammuksime ühte rada; mina omalt poolt olen selle üle uhke, et mul on niisugune teekaaslane.» Raske oleks öelda selgemalt. Ja kuigi Tšaikovski sarnasust taotledes varjas mõningaid reaalselt eksisteerivaid vastuolusid (näiteks Laroche'i, Kaškini, Tanejevi ja tema enese teravalt eitavat suhtumist Mussorgski loomingusse), oli tal põhiküsimuses õigus, väites, et «siin valitseb imelik eksiarvamus, mis on toonud ja toob ka edaspidi enesega kaasa kurbi tagajärgi.»

Kolmkümmend aastat kestnud poleemika poolt kuhjatud paberimäed ähvardasid varjata vaatajate eest tõelist olukorda. Heliloojate äge sõnasõda, kelledel paljudes küsimustes olid erinevad seisukohad, ent kes siiski võitlesid ühise ürituse eest, kergendas tublisti tumedate jõudude tööd, kes õhutasid vaenu, laulsid kiidulaulu surnuile, et sellega elusaid solvata, materdasid Mussorgskit Seroviga, Anton Rubinsteinini Mussorgskiga ja Rimski-Korsakovi Tšaikovskiga.

Tšaikovski programmiline artikkel «Peterburgskaja Žizni» veergudel ja see, et oli oodata tema elamaasumist Peterburi, leidis mõnevõrra otamatut vastukaja vestluses C. Cuiga, mis avaldati sellesamas ajakirjas umbes kuu aja pärast. Näib, et esimest (ja viimast) korda kogu oma tegevuse jooksul muusikaarvustajana, mis hõlmas peaaegu pool sajandit, tunnistas César Cui Tšaikovski ilma klausliteta ja vahetegemiseta «omaks». «Pole kahtlust,» teatas ta, «et Tšaikovski kuulub uude vene koolkonda, kuid ta elas Moskvas ja võib-olla ainult seetõttu ei liitunud meie kitsa ringiga... Kui tema tegevus näibki esimesel pilgul sootuks teistsugusena kui ringi ühtede liikmete tegevus, siis samal ajal see on väga analoogiline teiste tegevusega; üldiselt ei tuleks unustada, et meie ringi liikmete eneste suundade varjundid paljudes asjades ei ühti.» Kriitiku suhtes, kes kaheksa aastat tagasi oli ooperit «Jevgeni Onegin» nimetanud «surnultsündinud, kaht-

lematult viletsaks ja nõrgaks» teoseks, oli see hämmastav progress.

Vene muusika ajaloos algas uus ajajärk. «Uued ajad — uued linnud; uued linnud — uued laulud. See on hästi öeldud!» kirjutas Korsakov 1890. aastal ja lisas süngelt: «Kuid meil pole kõik linnud uued ja nad laulavad uusi laule halvemini kui vanu...» Kahe aasta pärast väljendus ta avameelses vestluses ühe oma sõbraga konkreetsemalt: «Teate, ma vaatan päris hirmuga, et muusika läheb praegu üha enam allamäge ja et see andekas Tšaikovski ise tapab nii oma muusika kui ka muusika üldse, rikkudes publiku maitse lõplikult oma «Pähklipurejatega», mis on väliselt pidulikud, kuid muusika poolest kujuteldamatult tühised. Mina oleksin publiku asemel viimasel sümfoonilisel [kontserdil]¹ Tšaikovskit tema «Romeo ja Julia» eest kätel kandnud, tema «Süidi» aga välja vilistanud.»

Heliloomingu allakäigust kirjutas neil aastail ka A. Rubinstein. Juba märksa varem oli muusikaelus saabuvat langust ära märkinud Laroche, kes oli järjekindlalt uurinud kogu romantilist koolkonda, nähes selles koolkonnas kunsti hiilgavat loojangut. Ka Tšaikovski ise oli andnud kaasaegsele muusikale omal ajal (1880. aastate kirjades) väga pessimistliku hinnangu. Kuid ta oli juba ammu kõrvale heitnud selle enesekindla ja, hoolimata üldistuste näilikust avarusest, piiratud filosoofia kunsti-ajaloo kohta.

Justkui vastuseks kaeblikele ennustustele kõlasid «Peterburgskaja Žiznis» Tšaikovski optimistlikud sõnad: «Kui üldiselt raske on nõustuda kahtlemata pessimistlike vaadetega kaasaegse muusika olukorrale ja tema tulevikule... siis veel vähem on põhjust meelt heita Venemaa muusikaelu arenemise progressiivsuse üle. Kui ma meenutan, missugune oli vene muusika siis, kui mina noor olin, ja võrdlen tookordset olukorda praegusega, pean ma tahtmatult rõõmustama ja hellitama tuleviku suhtes kõige paremaid lootusi...»

Tšaikovski teosed, mis ta komponeeris «Padaemandale» järgnevail aastail — ooper «Jolanthe» ja ballett «Pähklipureja» —, on suunatud vene muusika homsesse päeva ja helilooja enese homsesse päeva, mis jäi saabumata.

¹ 7. märtsil 1892 dirigeeris Tšaikovski Peterburis Muusikaühingu kontserdil oma avamängu «Romeo ja Julia» ja süiti muusikast balletile «Pähklipureja».

Viimased laulud

Tšaikovski ooperitest on kõige helgem ja hingestatult õrnem muusikaline jutustus pimedast printsessist Jolanthest, tema silmapilkselt tekkinud armastusest rüütel Vaudemont'i vastu ja tema imelisest tervenemisest. Pjotr Iljitš tutvus taani luuletaja H. Hertzi värssdraamaga, mis jutustas sellest karskest, varase renessansi esimestest kiirtest valgustatud legendist, 1880. aastate algul ja andis samas enesele sõna kirjutada sellele kunagi muusika. Vana-prantsuse miniatuuri naiivses värvingus, mis ometi oli tulvil ebateadlikku elegantsust, leidis helilooja uues, ootamatus variandis tuttavaid, teda paljude aastate jooksul erutanud psühholoogilisi motiive. Niisugune oli kõigepealt tütarlapse kuju, kes oli üles kasvanud teadmata, mis on kurjus ja silmakirjalikkus, kes ei teadnud midagi naiselikust kavalusest ega suurilmalikust teesklusest, kelle tunded olid niisama piiritult siirad ja kes oli niisama võimetu neid varjama, nagu Undine, Odette, Tatjana ja Liisa. Niisugune oli kannatuse motiiv, võetuna kõige puhtamal kujul, — kannatuse, mille põhjuseks polnud kannatada saanu süü ega kas või tema eksimus. See kannatuse kõlbeline põhjusetus ei andnud mitte ainult tugevat draamatilist efekti, vaid kuulus ka kõige raskemate etteheidete hulka, mida inimene võib üldse teha kolmekordselt tundmatule Iksile. Lõpuks oli see puhtrenessanslik armastusmotiiv, mis avas inimesel silmad maailma ja tema ilu nägemiseks, selleks, et näha seda helget maist armastust, mida Julia ja Francesca jäädvustasid oma verrega. Siin see moodustas kogu printsess Jolanthe loo liikumapaneva alge. See oli hea, rõõmuküllane lugu, hea, õnneliku lõpuga. Kõigist saatusega peetavatest kahevõitlustest (helilooja käsitas asjaolu, et Jolanthe oli pime, tema saatusena; ega muidu too metsasarv ooperi sissejuhatuses selgesti kuuldavale, samuti nagu Lenski hukkamise stseenis, monotoonselt kurjakuulutatavat «sid») oli see kahevõitlus võib-olla kõige rohkem suguluses «Uinuva kaunitari» optimistliku variandiga. Ainult et siin polnud isegi kurja Carabosi ega mitte mingisugust välist vaenulikkust jõudu — kõik oli läinud sisemusse, elutingimustesse ja hingelistesse elamustesse. Pärast seda kui otsekohese ning

siira loomusega ja tõelist ilu hindav Vaudemont¹ tungib Jolanthe salapärasesse, kogu maailmast eraldatud lossi ja avab silmad neil, kes on ümbritsetud kahekordse pimedusega — ta ei näe ja pole samal ajal ise sellest teadlik —, peab ta koos Jolanthega läbi tegema dramaatilise katsumuse. Armastajad väljuvad sellest katsumusest veelgi sügavamate tunnetega, suurema elukogemuste pagasiga ja olles tunnetanud kogu maailma ülimat harmooniat.

Nad (eelkõige nägijaks saanud Jolanthe, kelle hingelise küpsemisele on ooper tegelikult pühendatud) muutusid lastest, kes olid joobunud oma armastusest, nagu rääkis Pjotr Iljitš Romeo ja tema armastatu kohta, inimesteks selle sõna kõige kõrgemas tähenduses. Võib-olla väärub märkimist, et vaimustatud «hümp valgusele» («Kuldse päikse kiirgav valgus...»), mis moodustab «Jolanthe» tegevustiku ühe kulminatsioonipunkti, on väga lähedane võiduhümnile-marsile Viienda sümfoonia finaalist — see on tähtis fakt, mis aitab mõista mõlema teose ideed autori vaatepunktist.

Hoolimata sellest, et Tšaikovski viimases ooperis leidub paljusid tema loomingus varem esinenud jooni, on see teos ülimalt originaalne. Elemendid, mida kätkesid endas juba «Jevgeni Onegini» ja «Padaemanda» mõned stseenid, on leidnud siin edasiarendamist. Nagu «Oneginiski», puudub siin peaaegu täiesti lavaline liikumine, kuid teos on tulvil sisemist, psühholoogilist liikumist. Veelgi enam, see ooper on, nagu Tšehhovi näidendid ja Feti hilisemad värssid, suurel määral meeoludraama. Tema muusikas kajastuvad mitte üksnes kindlaskujunenud, püsivad tunded, vaid ka üleminekud ühelt tundelt teisele ja ebakindlad seisundid, mitte üksnes sündmused ise, vaid ka nende psühholoogiline värving ja see, kuidas neid valgustatakse. Analoogiliselt Tatjana kirjastseeniga ja Hermanni hinge-seisundi edasiandmisega «Jolantes» kõik see, mis on seotud Jolanthega, mitte üksnes ei avaldu tõepäraselt, vaid seda sisendatakse ka kuulajale. See on «kammerooper», mis nõuab ülimalt tähelepanelikku suhtumist kunstilise ilmekuse pisiküsimustesse ja selle saavutamise

¹ Temale on vastandatud välise ilu ja tormilise, kuid pealiskaudse, joobnustava armukire jumaldaja Robert, kelle loomus avaldub põhjalikult efektses aarias «Kes võrrelda suudab Mathildega end...»

peentesse vahenditesse; see on maksev eriti orkestri kohta. Kõige üle valitseb varase sügise jahe päike, läbi-paistvus ja leplikkus, mingisugune filosoofiline sõbralik-kus, milles on kergelt märgata väsimuse jooni. Midagi on muutunud selles õhus eneses, mida helilooja sisse hin-gab. Midagi on muutunud kunstialastes tõekspidamistes. «Praegu on siginenud palju luuletajaid (kel ei esine maa-ilmavalu) ja nende seas on üsna haruldasi. Millest see on tingitud?» küsib Pjotr Iljitš ühes oma 1890. a. saadetud kirjas, püüdes üha süvenevate muutuste põhjust teada saada.

Uus Tšaikovski tuleb veelgi selgemini esile tema viima-ses balletis. «Pähklipureja» kujutab oma sisult, nii kirjan-duslikust kui ka lavalisest küljest, muinasjutuainelist lasteballetti, muusika vormi valatud muinasjuttu ilusast printsist, kes on nõiaväel muudetud välimuselt inetuks puumehikeseks, kelle lõualuud purustavad pähkleid, ja armsast, heast tütarlapsest, kellel on kahju vaesest vörd-jast ja kes aitab oma kaastunde ja armastusega tal nõidu-sest vabaneda. Võitnud kohutava hiirtekuniga ja saanud tagasi oma endise välimuse, viib muinasjutuprints oma päästja kõige otsemat teed mööda (läbi isa jänesenahkse kasuka varruka) imedemaale, kus on palju maiustusi ja kompvekke ning kus armulikult valitseb tema ülimagus emake. Selline on vähemalt balleti aluseks olev E. T. A. Hoffmanni tark, pilklik, veetlevalt lapselik, ent siiski «jumalikku irooniat» kätkev muinasjutt, millel on kirjaniku teostest võib-olla kõige pikem iga. Nagu «Uinuv kaunitargi», oli «Pähklipureja» suurel määral Ostrovski unistuse teostuseks — oli ju suur dramaturg unistanud piduliku, huvitava ja sügavasisulise näidendi kirjutami-sest «pidupäevase» publiku jaoks. «Pähklipurejat», mis algul oli mõeldud esitamiseks koos «Jolantheaga», hakati hiljem esitama iseseisvalt ja temast sai nagu «Küürselg-sälustki» paljudeks aastateks üks armastatuim lasteballett. Niisugune oli ülesanne ja helilooja täitis selle suurepära-selt. Väga võimalik, et «Pähklipureja» on oma filigraan-selt töötluselt, teostuse kokkusurutuselt ja energialt ning kergestimõistetavuselt, mis on ühendatud haruldase ele-gantsusega, Tšaikovski balletiloomingu tipuks. Temas ei häiri isegi see, et teises vaatuses puudub tegevustik (sest mis tegevust võib olla maiustusteriigis peale maiustuste söömise?). Tšaikovski eelmist balletti ei riku ju sugugi

laialipillatud, kuid kiirgavalt eredate ja ilmekate numbrite ilutulestik balleti lõpus?

Samasuguseks pidi ballettmeisteri, sellesama Petipa arva-tes saama ka «Pähklipureja». Ent asi kujunes teisiti: kuns-tilised vahendid jõudsid kaugele ette ülesandest. Olles parim lasteballett, omandas «Pähklipureja» samaaegselt uue tähenduse. Temast sai helilooja kõige paljutöotavam teos — ja see polnud autori süü, et kavatsus jäi ellu vii-mata.

«Pähklipureja» muusikast leiame episoodi, mis kerkib esile isegi oma ümbruses. See on muusika, mis kujutab «kuuse kasvamist», või, nagu Assafjev hämmastava läbi-nägelikkusega tähele pani, balleti väikese kangelanna hingelist kasvu, tema üleminekut muretust lapsepõlvest noorukiea muredele ja rõõmudele. «Kuuse kasvamist» kujutaval melodial on temaga sarnased vanemad õed: nendeks on üks teema orkestrivahemängust, mis järgneb prints Desire imepärasele teekonnale oma uinuva kauni-tari juurde, ja kütkestav armastusteema «Padaemandast».¹

Kuid «Pähklipureja» selle episoodi muusika on kaunim oma ilusatest õdedest, ta on sügavam ja avaram, ilmekam ja grandioossem. Tema rammestavas õrnuses, salapära-ses, pidevalt kasvavas, peaaegu kättesaamatus erutavas ilus ja tema majesteetlikus võimsuses väljendub kogu see uduloori mässitud ja varajases nooruses ähmaselt mõiste-tav elu ja armastuse võlu, mis on sõnades raskesti väljen-datav. Võib-olla ainult Katerina unenäod «Äikesest» sobiksid siin näiteks tuua.

«Pähklipurejas», ja just selle teises vaatuses, kus puu-dub tegevustik, kohtame tantse — (Araabia) Kohvi tants, karjuste tants ja haldjas Dražee variatsioonid —, mille-des on tunda tugevamini kui «Jolanthes» uusi jooni muu-sikas ja tema väljendusvõimalustes.

Tšaikovski on ka siin endiselt realist selle sõna parimas mõttes ja kõigepealt geniaalne realist-psühholoog, kuid tema realismis tulevad nüüd esile uued küljed. Ta kauge-neb üha enam eredast valgustamisest ja täpsest kindlaks-määramisest, ning võtab kasutusele mitmetähenduselisi kujundeid, hajuvaid piirjooni, ähmaseid toone, peaaegu märkamatu, kuid hästi tajutavaid tundevarjundeid.

¹ Esmakordselt märgib seda fakti J. I. Slonimski raamatus «P. I. Tšai-kovski ja tema kaasaegne balletiteater», Moskva, 1956.

See protsess pole põrmugi sirgjooneline. Ega muidu palu helilooja pärast «Jolanthe» kirjutamist Modest Iljitsi, et see otsiks talle ooperisüžee, mis oleks «võimalikult vähe fantastiline, midagi «Carmeni» või «Talupoja au» toalist»¹. Ega muidu ta kiida itaalia uue põlvkonna heliloojaid, verismi esindajaid, kes tema arvates tõid ooperi kunsti realismi elustava puhangu. Väga tõenäoline, et siin andis tunda ka Tšaikovskile iseloomulik «loomingulise pendli» võnkumine: pärast venelikku ooperit ja sümfoonia kirjutamist ta šekspiirliku «Tormi», pärast valguseküllast «Uinuvat kaunitari» — traagilise «Padaemanda» ja siis jällegi helge «Jolanthe». Neid näiteid võiks tuua tublisti rohkemgi. See värvide vaheldumine tuli arvatavasti sellest, et helilooja elas harukordselt sügavasti kaasa enda loodud kujudele ja seetõttu tajus, et äsja läbitöötatud tunnetesfäär oli ajutiselt ammendatud.

Kuid öiseid hirne kajastavas muusikas ning lumehelbete külmalt sätendavas valsis, Kohvi tantsu nõiduslikus, võlutud rauguses ja haldjas Dražee variatsioonide peenes kellamängus esines uue kunstilise stiili jooni, selle stiili jooni, mis oli helilooja eesmärgiks ja milleni ta oleks välja jõudnud. Selle stiili jooned ilmsesid ka 1892. aastal loodud sümfoonia, mille autor sama aasta detsembris nõrgaks tunnistas, kuigi siin esinesid nad märksa ebatäiuslikumal kujul. Tšaikovski jättis selle sümfoonia kirjutamise pooleli, olles äärmiselt rahulolematu enesega ja kaheldes, kas tal õnnestubki tulevikus veel sümfooni kirjutada. Kuid 1893. aasta veebruaris, pärast tagasipöördumist Klini, haaras teda oma võimusesse üks tugevamaid inspiratsioonipuhanguid tema elus.

Jällegi, nagu «Padaemanda» kirjutamisel, võib-olla veelgi rohkem kui siis, oli tohutu loominguvaimustus täielikult helilooja organiseeriva, loova ja kujundava teadvuse võimuses. Sündis Tšaikovski luigelaul — tema viimane, Kuues sümfoonia.

«Mul on kohutav tahtmine kirjutada mingisugust grandioosset sümfooni, mis paneks justkui punkti kogu minu loominguelsele karjäärile... Niisuguse sümfoonia ebaäärane plaan mölgub mul juba ammu mõttes, kuid on

¹ Pjotr Iljitsi tutvus P. Mascagni ooperiga «Talupoja au» Varssavis 1891. ja 1892. aasta vahetusel. See ooper meeldis talle «eriti süžee õnnestunud valiku pärast»: siin esines tugev draama Sitsiilia talupoegade igapäevasest elust.



M. T. Semjonova Odette'i osas.



N. M. Dudinskaja Ottilie osas.

tarvis paljude soodsate asjaolude kokkusattumist, et minu idee võiks teostuda. Loodan, et ma ei sure enne, kui pole seda kavatsust täide viinud.» See pihtimus esineb 1889. aastal kirjutatud kirjas, ent üsna peatselt pärast seda, aastail 1890—1891, visandab Pjotr Iljitš sümfoonia esimesed eskiisid ja plaani, kusjuures ta sellele sümfooniale paneb nimeks «Elu». Kuid «soodsad asjaolud» puudusid, kõik tema mõtted olid seotud teatri direksiooni poolt tellitud ooperi ja balleti kirjutamisega, siis aga tole teise sümfooniaga, mis polnud kokkuvõttev ega grandioosne, ning eskiisid jäid unarusse. Kuuendas sümfoonias leidis kehasutamist idee, mis oli kaua aega helilooja mõttes mõlkunud. See idee oli haruldaset laiahaardeline. Uus sümfoonia pidi ühendama Tšaikovski mõtted, mis olid teda palju aastaid erutanud ja talle palju muret tekitanud. Kõne all olid maailmavaatega seotud kõige üldisemad küsimused ning küsimused inimesest ja jumalast, inimesest ja tema saatusest, elu mõttest ja mõttetusest. Pöördugem nende mõtiskluste juurde ja jälgigem nende arengut, mille jooksul kahtlematult muutus ka see ebamäärane, kuid järk-järgult kindlat kuju omandav idee, mille kunstiliseks kehastuseks sai Tšaikovski viimane sümfoonia.

1877. aastal asus Tšaikovski uue epohhi künnisel. Religioossed mõisted ja kiriklikud kujundid olid talle sel ajal ainult lapsepõlvemuljete poeetiliseks kajastuseks ja kunstilise naudingu allikaks. Ta ise tunnistab, et tal on juba ammu kadunud usk dogmadesse, teiste sõnadega — usk kiriklikku õpetusse jumalast ja inimesest. «Eriti just tasumise dogma,» kirjutab Pjotr Iljitš, «näib mulle hirmus ebaõiglase ja rumalana.» «Mille eest tasutakse ja mille eest siis nuheldakse?» küsib ta ühes oma varasemas kirjas. «Ma tulin veendumusele, et kui on olemas tulevane elu, siis see võib esineda ainult mateeria jäävuse mõttes või looduse igavese eksisteerimise panteistlikus mõttes, kusjuures ma olen selles looduses vaid üks mikroskoopiline nähtus...»

Kuid usu kadumine ei viinud Tšaikovskit välja tervikliku maailmavaateni. «Tark inimene peab olema tingimata skeptik. Tema elus peab olema vähemalt piinava skeptitsismi periood,» kirjutab ta N. F. von Meckile, kellele olid määratud ka ülalmainitud tsitaadid, mis on pärit nendest samadest 1877. aasta novembripäevadest. Lõppkokkuvõttes — «me ujume ääretus skeptitsismimeres, otsides sada-

mat ja seda mitte leides». Ja veelgi selgemini määratletult — «jõudnud väga küpsesse eluikka, ma pole peatunud millelgi, ei ole vaigistanud oma rahutut hinge ei religiooni ega filosoofiaga».

Sügava hingelise kriisi seisundis osutus niisugune eba-kindlus Pjotr Iljitšile talumatuks. Arvatavasti 1878. aasta kevadel hakkas ta jällegi uskuma jumala olemasolu. 1884. aastal kirjutas Pjotr Iljitš L. N. Tolstoi «Pihtimuse» puhul, et ka tema on tundnud neidsamu kahtlusepiinu, mida Tolstoigi, kuid et tema juures saavutas uskumine jumalasse võidu kahtluste üle palju varem kui Tolstoil. «Arvestades seda, et ma olen meelegi kindluste ning võin tühisel põhjusel kaotada julguse ja hakata pürgima olematuse poole, mis saaks küll minust, kui ma ei usuks Jumalat ega alluks Tema tahtele?» küsib Tšaikovski.

Kuid see piinavalt alandlik küsimus hilines. Helilooja väljus juba pikalevenivast kriisist, ning ühtlasi koos sellega tõstis temas uuesti häält tema kaine, selge ja nõudlik mõistus, mis ei allunud kiusatustele. Juba 1885. aasta märtsis, kui Maidanovo imepärastelt virgutav talv oli täies hoos, kirjutas helilooja Byroni luuletuskogu servadele kuulsad read: «Byroni noorusea luuletusest leidsin ma oma usutunnistuse.» See luuletus on «Palve Loodusele», mis on kirjutatud sellises vaimus, millel pole midagi ühist ei õigeusu ega ühegi teise kirikliku õpetusega. Noor autor (Byron oli «Palve Loodusele» kirjutamise ajal kaheksateistkümnendaastane) räägib vihase põlgusega vaimulikest, kes petavad rahvast ja töötavad igavesi piinu nende, kes on julgenud loobuda kiriklikest rituaalidest, ta räägib vihase põlgusega vanadest, koitanud templitest, milledega nad püüavad asendada Kosmose suurt templit. Ta hüüab palves jumala poole, kelle seadused on Looduse seadused, kelle tarkus avaldub universumi harmoonilisuses ja majesteetlikkuses ning ta usaldab enese — nõrga ja patuse, kuid uhke ja mehise omaenese nõrkuses, valmis võtma enese kanda nii igavese elu kui ka igavese hauataguse rahu — tema hoolde. Pole juhuslik, et need 1885. aasta märtsis esinenud «manfredlikud» meeleolud ennetavad tööd «Manfredi» loomisel; ilma nendeta poleks võinud helilooja teadvuses tekkida traagilist, kuid uhket, tulvil inimlikku väärikust üksiku kannataja teemat.

Möödub veel üks aasta. Helilooja tunneb üha vähem tarvidust vahendaja järele enese ja maailma vahel. «Pärast

lõunat ma käisin siin lähedal metsatukas ja tundsin suurt naudingut, eriti valmistas seda mulle varjurikas teerada, mille ma ise rajasin. Üldse, tänu jumalale, ma olen uuesti astunud tihedasse kontakti loodusega ning mul on võime näha ja mõista igas lehekeses ja õiekeses midagi kättesaadamatult kaunist, rahustavat, lepitavat, midagi niisugust, mis tekitab elujanu...» kirjutab ta oma päevikusse. «Ma hakkasin ka kodus eriliselt tegelema lilledega, näiteks rõdu juures kasvava ronitaimena, mille imeteldavat kasvu ma jälgin tohutu huviga... Salapärane ja pidulik!» Siin on «tänu jumalale» juba ainult tavaline, värvitu kõnekäänd. Salapärane, pidulik ja kättesaadamatult kaunis on looduse maailm, mitte aga selle taga peituv jumalus.

Samal aastal, kui võtta aluseks mõned sõjakad read märkmikust, hülgab Tšaikovski Tolstoi mõtte, mille kohaselt kõike juhib jumalik alge, ning väidab niisama resoluutselt: «Tõeline filosoof teab ainult seda, et *ta midagi ei tea*.» Mitte ühtki sõna jumaliku ettenägelikkuse tarkusest ega jumalikust ilmutusest, mille ees filosoofia on tähtsusetu. Lihtsalt — ta teab, et ta midagi ei tea. Kas tõesti ring on sulgunud? Kas tõesti kümneaastased kogemused, mis ta sai otsingutest, leidmistest ja uutest kaotamistest, viisid Tšaikovski lihtsalt tagasi 1877. aasta skeptitsismile ja muud ei midagi? Arvatavasti näis nii ka talle enesele, sest järgmisest, ülimalt liigutavast ülestähendusest¹ me loeme: «Istun kodus ja kahetsen midagi. Selle kahetsemise mõte on niisugune. Elu läheb mööda, jõuab lõpule — mina aga pole oma mõtlemisega kuigi kaugele jõudnud ja kui ilmuvadki küsimused saatuse kohta, peletan nad koguni eemale, põgenen nende eest...» Ent see ülestähendus jäi maha Pjotr Iljitši hingeelu tormilisest voolust, nagu see tema juures sageli esines; teravalt väljendatud enesega rahulolematusest aga andis just tunnistust sellest, et helilooja saab antud momendil jagu selle rahulolematuse põhjusest, kui ta pole juba jagu saanud. Päevikust nähtub, et just neil päevil, 1887. aasta augustis, mõtles ta eriti palju jumalast, elust ja surmast — «saatuse küsimused: miks, kuidas, mis põhjusel? tulid sageli mulle pähe ja seisid ärevalt mu silme ees.» Ning helilooja astus suure sammu edasi. Ta ei polemiseerinud teda ärritava Tolstoi pealiskaudse veendumusega tõe täieliku ja täiusliku

¹ Mitte päevikust, vaid märkmikust.

valdamise kohta, vaid vaikselt mõtiskledes loobus lõplikult isikliku jumala ideest, jumalast, kes segab end inimeste ellu ja kelle juurde pääseb palvetamise kaudu. Uhtlasi jõudis ta sellega oma vaadete süsteemi juurde, mida helilooja kirja ei pannud ja mis seetõttu on jäänud meile teadmatuks. Ta ise omistas sellele, nagu ta väljendas, «oma religiooni» selgitusele suurt tähtsust.

See heliloojale eneselegi selgeks saanud pöördumine uuele teele peegeldus nähtavasti ka Viiendas sümfoonia, mille ta kirjutas järgmise aasta suvel. «Kas mitte keita end usu embusse???» kirjutas ta sümfoonia programmis, kavandades järgmist mõttelüli ja järgmist tunnetepööret pärast nurinat, kahtlusi, kaebusi ja etteheiteid. Siin on kõik iseloomulik: nii kavatsuse järele pandud kolm küsimusmärki, nii see, et usk esineb siin vaid episoodina «sadama otsimise» käigus, kui ka kolmas, võib-olla kõige tähtsam asjaolu, et sümfoonia eneses see idee ei leidnud mingisugust kajastust. See idee jäi mustandisse — vaim ilma lihata, mõte ilma muusikata. Kuigi Tšaikovski mõtlemine ei toimunud abstraktsetes filosoofilistes kategooriates, vaid pigemini kujundites ja muusikalistes konstruktsioonides kui mõistetes (sest ta ei osanud ju 1887. aastal üles kirjutada seda «usu sümbolit», mis oli tema enese sõnade järgi tema juures välja arenenud väga selgesti), ometi arenes tal pidevalt ka abstraktne mõtlemine — ta omandas teadlikult ja mõtestas lahti elamuste, muljete ning võõraste ja omade mõtete hiiglaslikku materjali. 1887. aastal tema teadvuses toimuv intensiivne protsess valmistas ette järgmist sammu, mille ta tegi 90-ndate aastate alguses.

«Ma hakkasin põhjalikult tutvuma Spinozaga; ostsin hulga raamatuid tema kohta ja tema enese teoseid. Mida rohkem ma tema isiksusse süvenen, seda rohkem satun temast vaimustusse,» kirjutas Pjotr Iljitš Vladimir Davõdovile 1891. aasta suvel Maidanovost. Spinoza «Kirjavahetuse» 1891. aasta venekeelse väljaande ees äratoodud vanaaegsest «Eluloost» kerkib seljeelselt lugeja silme ette mõtteselgust ja kirgede ületamist propageeriva filosoofi üllas ja kannatav, justkui nukrast, kõikemõistvast naeratusest valgustatud kuju. Pjotr Iljitšile, kes üsna hiljuti oli kirjutanud Tanejevile: «Ma ei taha, seepärast et ei või», oli arvatavasti lähedane mõte, et vabadus on tunnetatud paratamatus ja oma afektide teadlik allutamine nähtuste

objektiivsele esinemisele. Kuid kiindumus Spinozasse ulatus kaugemale nendest otsestest viidetest mõtete lähedusele ja isiklikule veetlusele. Tšaikovski raamatukappides säilinud Spinoza «Kirjavahetuse» ja «Eetika» 1891. ja 1892. a. väljaannetes leiame tähelepaneliku lugemise jälgi. «Kirjavahetuse» kaantele on kirjutatud: «XXI kirja tuleb lugeda lõpmatu arv kordi — niivõrd vastab kogu tema sisu minu tunnete ja mõtetele.» See tähendab, et Spinoza filosoofias köitis Tšaikovskit (vähemalt samal määral, kui tema ülev eetikagi) selle filosoofia põhiõlemus, tema visa püüd seletada maailma, lähtudes maailmast enesest. Asi on selles, et XXI kiri sisaldab kolme tähtsat väidet. Spinoza eitab järsult imede võimalikkust, märkides, et usk imedesse on seotud täielikult ebause ja teadmatusena («mis on kõige kurja juur»), eitab Kristuse-jumaluse ideed (väide, et jumal võttis inimese kuju, on niisama veider, «nagu keegi ütleks, et ring võttis ruudu kuju») ja avaldab oma mõtete lähtepunktiks oleva lemmikidee: «Ma arvan, et jumal on kõigi asjade nõndaõelda immanentne,¹ mitte aga üleloomulik põhjus.» Tšaikovski korduvad ja sümpaatiatundest kantud vihjed, et ta on nende mõtetega päri, osutavad sellele, et ta oli veel ühe sammu edasi astunud. Nii usk, mis uinutab teadvust, kui ka helilooja tagajärjetult piinav skeptitsism jäävad temast kaugemale maha. Selgelt kerkivad silme ette oma karmuses üleva ja oma mitmekesisuses — surma ja elu, valguse ja varju, hukkamise ja sünni lakkamatus vaheldumises — kauni maailmakorralduse kontuurid. Jumalus lahustub looduse igaveses iseliikumises. «Mis puutub inimhingesse,» kriipsutab Pjotr Iljitš Spinoza «Kirjavahetuse» tekstis alla, «siis ma suhtun ka temasse kui osasse loodusest...» Selles kosmose grandioosses kujundis leidub otsekui vastus igavestele küsimustele — miks, mis põhjusel, milleks?, ja kui see vastus polegi täielik, kujutab ta endast siiski ülimat lepitust. Filosoofil esineb see soovitud loogilise järeldusena, mõtleval kunstnikul aga — esmakordse võimalusena sügavalt põhjendatud ja samal ajal uskumatult julgeks loominguliseks sünteesiks. Sümfoonia muutub ebamäärasest ideest tajutavaks reaalsuseks.

Kas on olemas seos selle Tšaikovski ideede valdkonna ja rahutute, küsivate mõtete maailma, mida me äsja heli-

¹ Sisemine, esemele sisemiselt omane.

looja järelejäänud ülestähenduste järgi jälgisime, ning meile tema teoste põhjal hästi tuttava saatuse teema vahel? Jah on, ja kõige tihedam seos. Vaevalt me saaksime midagi aru nendest suurtest poeetiliselt üldistatud kujunditest, mis panid aluse Tšaikovski viimaste sümfooniade mõttemaailmale, kui näeksime saatuse teemas vaid helilooja isiklikku leiutust ja iseärasust, mis on omane ainult tema loomingule. Inimkond on iidsest ajast peale, nagu me sellele osutasime juba Neljanda sümfoonia teema käsitlemisel, kehanud saatuse mõistes ebaselgeid ettekujutusi inimsoovidele vastanduvate sündmuste objektiivse arengu jõududest. Tunnetamata paratamatust nimetati saatuseks. Nii on filosoofid iidsest ajast peale otsinud kindlat tuge olemasolu murettekitavate tujude seas ja leidsid selle kord progressi taotlevas helges mõistuses ja religioonis, kord inimese kurvas alistuvuses ja moraalses väärikuses. Kuid tundub, et faatumi, maailmas valitseva saatusliku paratamatuse mõiste ei ole mitte kunagi valitsenud mõistuse üle nii ulatuslikult kui XIX sajandil. See ettekujutus, mille oli sünnitanud kapitalistliku korra kaos ja anarhia, mida toitis isoleeritud isiksuse järsult suurenenud üksindustunne ähvardavalt lõkkele löönud sõjas, mida kõik pidasid kõigi vastu, kajastub eredalt Apuhtini värssides ja Zola romaanides, Tšehhovi jutustustes ja Spenceri sotsioloogilistes teooriates, õpetuses pärilikkuse ja keskkonna osatähtsusest ja lihtlabases fraasis «keskkond on ära neelanud», «Sõja ja rahu» ajaloo filosoofias ja advokaatide tegevuses, kes püüdsid asjaolude saatusliku seostumisega tõestada fakti, et kaebealune pidi paratamatult toime panema kassaröövimise. Revolutsionäärade vaidlused liberaalide-evolutsionistidega ning narodnikute vaidlused «legaalsete marksistidega» keerlevad alatasa ajaloolise faatumi ning inimese jõu ja jõuetuse ümber, tema võime ümber mõjutada elu arenemist. Selle fenomenaalselt tugeva pähkli katkihammustamine, tahte ja paratamatuse ning inimese ja ühiskonna vaheliste vastuolude «tühistamine» osutus võimalikuks ainult inimestele, kes esinesid üheaegselt teaduse ja revolutsioonilise praktika seisukohalt, ainult revolutsioonilise proletariaadi ideoloogidele.

Kuues sümfoonia

Piineldes saatuse kõikvõimsuse pärast ja otsides kunstniku võimsa instinktiga vastukaalu juhuslikkuse rõhuvale jõule, lõpetab Tšaikovski oma otsingud Kuuenda sümfoonia idee ja plaaniga. Selles ammendas ta täielikult oma teema, sest siin võttis ta esmakordselt kunstilise kujutamise objektiks mitte üksnes elu traagilised konfliktid, vaid ka elu tervikuna, mis lõpeb väliste asjaolude suurima, kõige traagilisema jõuavaldusega — surmaga.

Kangelase hukkumine Beethoveni avamängus «Egmont» ja tema Kolmandas sümfoonias või Glinka «Ivan Sussanin» kujutab endast kuulsusriikast hukkumist. See viib välja rahva võidule ja sellele järgneb loomulikult triumfeeriv, pidulik ja juubeldav finaali. Hermann surma lunastab ooperi lõpul tema kõlbeline ärkamine. Carmen, Traviata ja «Tsaari mõrsjas» Marfa konkreetset, peaaegu portreelikud kujud kutsuvad meis esile teisi tundeid. Meid erutab ja liigutab nende, meile kalliks ja lähedaseks saanud inimeste hukkumine ooperi viimase vaatuse lõpul. Ent Kuuendas sümfoonias elab ja sureb hoopiski mitte see, keda me «piinade pärast armastasime», vaid lüüriline kangelane, kelle elamused said sümfoonia kuulamise ajal meie elamusteks, kelle saatuse sai meie saatuseks. Tema surm on meist igaühe surm. See on surm, kus pole ülestõusmist. Lihtsalt inimese surm. Minu surm.

See mõte näib esimesel pilgul koletislikuna. Kas tõesti viis helilooja meid Esimese sümfoonia helgetelt unelmalt «Romeo» ja «Francesca» kirgliku protesti, Neljanda sümfoonia rahunud ja unistuste, Manfredi uhke kannatuse ja Viimase sümfoonias esineva võimsa katse kaudu jagu saada saatuse võimust *niisugusele* lõpplahendusele? Ega viimati autoril tulnud pähe kõnelda meile sobimatult oma isiklikust haiglasest surmahirmust ja seda meile geeniuse kaheldava õigusega peale sundida? Stassov kirjutaski Kuuenda sümfoonia kohta: «See pole muud midagi kui kohutav meeleheite ja lootusetuse hädakisa, mis justkui kõneleb oma finaali meloodiaga: «Oh, miks ma maailmas elasin!...»» «Selle sümfoonia meeleolu,» jätkab kriitik, «on kohutav ja piinav; see paneb kuulajat sügavasti kaasa elama inimesele ja kunstnikule, kellel tuli oma elus tunda

neid kohutavaid hingepeinu, mis siin on väljendust leidnud ja mille põhjused on meile teadmata. Kuid see sümfoonia on Tšaikovski kõige silmapaistvam teos, mida on raske teistega võrrelda... Näib, et muusikas pole veel kunagi kujutatud midagi taolist ja et kunagi veel pole niisuguseid sügavaid hingeelu stseene väljendatud nii võrratult andekalt ja kaunilt.»

On see tõsi? Isikliku saatuse kiuslikkusest tingitud meeleheite ja lootusetuse hädakisa mitte ainult ei saa olla helilooja kõige silmapaistvama teose olemuseks, vaid vaevalt kõlbab see üldse mingil määral kunstiloominguks. Teine asi on meeleheitehüüdega, mille on esile kutsunud inimväärikuse alandamine, rahva õnnetus või suurte ajalooliste lootuste purunemine. Siin on meeleheide ainult pimestav valguskiir, ainult kirglik meeleliigutus, mis valgustab ülisuurt üldinimlikku sisu ja mis on puhastatud oma mitte päris väärilisest ja mitte päris meeldivast egoistlikust kõrvalmaigust.

Millal on siis Stassovil sel juhul õigus? Kas siis, kui ta räägib, et Kuuendas sümfoonia leiavad väljendust kohutavad hingepeinad, mis kutsuvad esile sügava kaastunde kunstniku vastu, või siis, kui ta nimetas seda Tšaikovski kõige silmapaistvamaks teoseks? Võib-olla aga on ka siin hingepeinade võrratult andekas väljendamine mitte helilooja lõppeesmärk, vaid lähim ülesanne, mille taga avaneb peaaegu lõpmatu üllaste ja helgete ideede perspektiiv? Nendele küsimustele vastuse leidmiseks on olemas raske, ent arvatavasti õige tee — süvenemine sümfoonia muusikasse.

Sissejuhatuse avab tuhm fagotiheli kiirustamata, justkui vastu tahtmist, nagu poolvaljusti nukralt enesega vesteldes. See heli kõlab süngelt ja alistunult, tuletades ängistavalt meelde Viienda sümfoonia esimestes taktides esinevat täielikku saatusele alistumist. Meloodia on veelgi kokkukurutum, ta sarnaneb kõige lihtsama nukra ja jõuetu viisiga. Violad vastavad fagotile kerge tervendava puhanguga, milles tuleb esile sujuvalt alanev teema. Ja lühike sissejuhatus on lõppenud. Tempo muutub järsult kiiremaks, meloodia kujaneb geniaalselt ümber — ta on samasugune nagu enne ja ei ole ka, ta on niisama nukker, kuid tulvil elu, ärevust ja kirglikku rahunust. Ta manab silmapilkselt me mälus esile unustamatu traagilise fraasi orkestri-sissejuhatusest Tatjana ja hoidja stseenile ning



Lehekülg Kuuenda sümfoonia käsikirjalisest partituurist.

Hermanni piinava vaevlemise, tema nukra etteheite saatus (»Kui mingi salajõuga«), kuid see meloodia ise on hoogsam, hingestatam ja, kui nii võiks öelda, sisuküllasem. »Motiiv: »Milleks? Milleks? Mille jaoks?«» nimetas Pjotr Iljits selle teemaga sarnast teemat, mis esines aastail 1891—1892 alustatud, kuid lõpetamata jäänud sümfoonia visandites, alla aga lisas: »Sümfoonia alus ja põhiidee»¹. Kuid ärge mõelge valesti. See pole arglik palve ega kibe etteheide tundmatule. Selles murelikus teemas on midagi prometeuslikku, vaba ja alistumatut isegi kõige kohutavama piina hetkel, midagi inimlikult imekaunist. Kannatusriikka küsimuse intonatsioon hakkab üha rohkem kõlama palavikulise vaimustatud tahtepuhangu. Ümber ringi möllab torm, süttivad ja kustuvad metsasarvede laialipillatud hüüatused, raskelt ühinevad nendega trompetid ja tromboonid, toetades seda teemat kogu oma vaskpillide kõlajõuga. Sügav rahulolematuse esineb siin, nagu seda veel kunagi varem pole olnud, võimsa loomingu-vaimustuse ja täieliku, puhta inimväärilise õnne järele igatsemise tagaküljena. Hingevõitlus on vaikinud. Vaikus, kirglikult rahutule liikumisele järgneb läbipaistev, sujuvalt alanev teema, mis on tulvil kirjeldamatult nukrat võlu. Näib, nagu oleks sissejuhatuses esinenud vioolade mahe puhang muutunud siin kauniks meloodiaks. Uuesti kuuleme juba tuttava meloodia geniaalset ümberkujunemist. Uues meloodias² kuuleme Tatjana küsimust (»Kas kaitseingel mulle oled?«) või Lenski murelikku mõtisklust (»Mis algav päev mul tuua arvab?«), kuid see meloodia on muutunud veelgi erutavamaks, avaramaks, ennastunustavamaks ja ilusamaks. Helilooja, kes oli väga kerge vae- vaga loonud järjest uusi, vabalt voolavaid meloodiaid, pöördub nüüd ikka ja jälle tagasi oma endiste, juba olemasolevate meloodiate-kujundite juurde, töötleb neid uut moodi, muudab nende värvingut, süvendab väljendusrikkust ja allutab armsakssaanud vana mõtte uuele, veelgi avaramale ja paindlikumale ideele. Ega muidu see sümfoonia kujuta endast sümfooniakokkuvõtet. Ja kas see teema ise pole mälestus möödunud õnnest? Ta on kord helgelt nukker, kord põletavalt ja magusalt meelitav, ta

¹ Sümfoonia mi-minoor. Kuid Kuuendas sümfoonias ei saanud see teema sümfoonia põhiideeks.

² Esmakordselt vihjab sellele L. Mazel raamatus »Meloodiast«, Moskva, 1952.

kahvatub ja sulab, hajub nagu märkamatu eemalduvad unenäokujundid, kui raske rabav löök teatab elureaalsuse tagasipöördumisest. Keset valuhooigusid ja tormilist protesti kõlab kirikulaulu »Pühakutega on rahu« pidulik ja kiretu meloodia nagu karm meeldetuletus. Ta kõlab ja upub uues, veelgi kõrgemale kerkivas protesti, ärevuse, võitluse ja kannatuse laines. Nende episoodide muusikiline rikkus ja kunstiline tõde on hämmastav. Kogu muusikakirjanduses leidub vähe näiteid niisuguste ilma sõnadeta rääkivate helide ning niisuguste vahetpidamata muutuvate, kuid olemuselt ühtsete tunnete kristallpuhta avaldumise kohta, nagu see esineb Kuuenda sümfoonia Allegros¹. Kui jõuliselt kõlab halastamatu tõde inimest, tabanud kaotuste ja õnnetuste kohta tromboonide üllas ja kurvas monoloogis! Millist suursugust kirglikkust hoovab meile vastu taas esilekerkivast sujuvalt alanevast teemast! Missugust mehist ja väsinud alistuvust õhkub lõpposast!

Kui sümfoonia esimene osa viis meid kannatuse ja võitluse süngele maale, mida helged mälestused ja roosilised unelmad vaid varjundavad, siis teine osa (*Allegro con grazia*)² on hingestatunud ilu kuningriik. Tšaikovski tundis suurepäraselt olustikulise tantsu võlu ja tagasihoidlikku poeesiat ja seetõttu võttis ta teise ossa sisse valsi, mille aluseks on kahejärguline segatakt ja mille järgi, tõsi küll, ei saa tantsida. See pole isegi valsi põhiolemus ega valsi hing, nagu Neljandas sümfoonias, vaid hingestatunud mõte, mis on leidnud väljendust valsi kõlavas keeles. Isegi nukrutseva, rusuva meeoleu sissetungimine on jõuetu ülimat harmooniat häirima. Valsimeloodia elustub uuesti, sirgub nagu mahatallatud rohi, hakkab uuesti hurmavalt helisema oma joovastavas, kirgastunud elegantsuses.

Kolmas osa — jällegi kiiretempoline, pärast mõõdukalt kiiret teist osa — on haruldaselt tähendusriikas. Kui plastiline on meie muusikatajumine! Kui suur tähtsus on vaatekohal ja suunitletud kujutlusel; kui kerge on muusikas leida seda, mida otsid! Nii nagu Viienda sümfoonia finaali, nii on ka Kuuenda sümfoonia skertsot püütud tõlgendada kõige erinevamalt ja vasturääkivamalt. Kuuenda sümfoonia skertsos on nähtud ägeda lahingu stseeni, tagedalt irvitavate paharettide ringmängu, isiksuse iseteadvuses peitu-

¹ *Allegro non troppo* — mitte liiga kiiresti.

² Kiiresti, graatsiliselt.

vate tumedate jõudude ääretut triumfi, heroilist võidu-marssi, lihtsalt imekaunist skertsot-marssi ning pilti hingejõudude viimsest kokkukogumisest ja keskendamisest. Pjotr Iljitš ise tegi õigupoolest kolmandas osas vahet skertso (milles esineb tarantella elav, kütkestav rütm) ja «pidulikult juubeldavas laadis» marsi vahel. Me kuuleme selles marsis bravuurse karnevalirongkäigu kajastust; väga võimalik, et siit tulenebki selgesti kõlav, kuid kummaliselt ja kalgilt aktsentueeritud rütm, fantastiline ja ühtlasi pilklik varjund, midagi stiihilisest võimsusest ja kirjust maskeraadist, mis ootamatult lähendab selle rongkäigu tsaar Dodoni ja Šemahhani tsaarina pulmarongile või Tšernomori marsile. Nii karnevalimaskid kui ka tarantella pöörase keerise tõtlikkus, peaaegu lend, on lõpmatult kaugel itaalia tänavaelupildist. Need ähmased kujundid, mis kord on lõbusad, kord aga ähvardavad, vahelduvad kiiruga lüürilise kangelase teadvuses, valmistades talle piina, kuna ta on elust täiesti võõrdunud, ning tuleb tades meelde, et elu tormab mööda ja et tema ei saa osa võõra, tema suhtes ükskõikse rahvahulga rõõmudest.

2923

Томы да нибі нехочу на ноду
дурну, а адвесаи мнѣ въ кн-
верта. Р. мандя! Не

Kuid seda tarkust ei õpetanud heliloojale Spinoza. Meenutagem Pjotr Iljitši sõnu: Byroni noorusea luuletusest leidis ta oma usutunnistuse, Spinoza kirjas vastab kõik tema mõtetele ja tunnetele. Seda, et Tšaikovski sai üle senisest vaatest saatuse teemale, — ilma selleta poleks ta küündinud oma hiiglasliku ülesande lahendamiseni, poleks saanud hirmuvärinat tundmata silma vaadata hävinemisele ega luua oma seninägematu ja -kuulmatu apoteoosi eksistentsi traagilisest harmooniast — valmistas ette Tšaikovski kogu kannatusrikas elu, kogu tema looming.

Ent helilooja elu lõpp oli juba lähedal. Sümfoonia, millesse ta omaenese sõnade järgi pani, ilma liialdamata, kogu oma hinge ja mida ta pidas oma parimaks ja eriti just *siiraimaks* teoseks, valmis eskiisides 1893. aasta veebruaris-märtsis, kui helilooja viibis lühemat aega Klinis. Seejärel kirjutas ta tsükli klaveripalasisid ja romansse, võttis ette suure reisi Cambridge'isse, kus ta valiti pidulikult audoktoriks, ning külastas, nagu tavaliselt suviti, sugulasi ja tuttavaid. Viibides juulis ja augustis uuesti Klinis, instrumenteeris ta Kuuenda sümfoonia ja hakkas Mi-bemoll-mažoor-sümfooniast, mille ta varem oli kõlbmatuks tunnistanud ja jätnud lõpetamata, ümber töötama kontserdiks klaverile ja orkestrile. Modest Iljitši tunnistuse kohaselt, mida kinnitavad ka Kaškini mälestused, oli helilooja kogu selle aja rahulik, heas tujus, peaaegu elurõõmus. Näis, et Kuuenda sümfoonia loomine oli hajutanud tema hingepeinat ja depressioonimeeleolu, millele tal oli olnud kalduvus eelnevail aastail.

Kiiresti jätkus sidemete katkemine minevikuga. 1891. aastal oli surnud tema armastatud õde, Kamenka jäi nüüd täiesti võõraks, kuna Lev Vassiljevits Davõdov abiellus uuesti. Surid mõlemad Šilovskid — Volodia ja Konstantin. Suri Apuhtin... «Varemalt,» kirjutas Pjotr Iljitš juba 1890. aastal, «olid taolised mitte veel vanade inimeste lahkumised elavate kirjast mulle raskeks löögiks. Nüüd olen sellega harjunud. Valan mõned pisarad ja mõtlen, et üks kama kõik, pärast aga nõuab armastus elu vastu oma osa.» Ootamatult sai ta teateid Fanny Durbachi kohta ja 1892. aasta detsembris külastas Pjotr Iljitš teda Montbéliardis — «täpselt nii, nagu oleksin kaheks päevaks kandunud neljakümnenendaisse aastaisse...» «Minevik elustus kõigi üksikasjadega mälus niivõrd, et näis, nagu hingaksin Votkinski maja õhku, kuuleksin ema, Venitska,

Hamiti, Ariša, Akulina jt. hääli.» Kohtumine oli liigutav ja südamluk. 1893. aasta jaanuaris järgnes sellele kohtumine, mis polnud küll nii südamluk, kuid oli peaaegu niisama fantastiline: vanake muusik Gevaert, kelle instrumenteerimise käsiraamatu Pjotr Iljitš oli kunagi üliõpilasena vene keelde tõlkinud, tervitas Tšaikovski pidulikult orkestri ees Brüsselis toimunud kontserdi vaheajal.

Vana elu oli lõppenud, algas uus. Tšaikovski leppis kokku kontsertide kohta Skandinaavias ja Odessas, kavatses ette võtta ulatusliku kontserdireisi mööda Venemaa linnu ja võttis Rimski-Korsakovi pealekäimisel enese peale Peterburis nelja sümfooniakontserdi dirigeerimise. Veel polnud lõppenud töö Kolmanda klaverikontserdi kallal, aga pähe kerkisid uued ideed, oli kavatsus hakata tegema mitme ooperisüžee, oli plaanis «Opritsnik» ja «Orléans'i neitsi» ümber töötada, luua uus ballett, kontsert tšellole ja orkestrile ning palju teisi teoseid. Tahtmatult meenuvad Pjotr Iljitši sõnad: «Töotahe suureneb iga päevaga, minu plaanid kasvavad, vist kahestki elust ei piisaks, et täita kõike seda, mida tahaksin!»

Samal ajal aga polnud juba enam seda ainsatki elu. 16. oktoobril dirigeeris Tšaikovski Peterburis ilma erilise menuta oma Kuuendat sümfooniast. 18-ndal palus Jürgen-sonile saadetud kirjas panna trükitava sümfoonia tiitel-lehele pühendus Vladimir Lvovitš Davõdovile, sümfooniast ennast aga nimetada (Modest Iljitši soovitusel) «Pateetiliseks», kusjuures ta lubas laupäeval, 23-ndal olla Moskovas. Neljapäeval, 21. kuupäeval ta haigestus. Juba õhtul tehti kindlaks, et tegemist oli väga raskekujulise kooleraga. Oöl vastu 25. oktoobrit algas agoonia.

Modest Iljitš jutustab, et venna silmad, mis seni olid pooleldi suletud, avanesid äkki pärani. Ilmus mingisugune kirjeldamatult selge teadvuse helk. Ta pilk peatus kordamööda kolme lähedalviibija näol, seejärel tõstis ta pilgu üles. Mõneks hetkeks löid ta silmad kuidagi särama, koos viimase ohkega nad aga kustusid. Oli kell kolm hommikul.

Tšaikovski ja Venemaa

Kurb sõnum levis kiiresti.

Ennekuulmatu lugu: esmakordselt sai helilooja haigus ja surm ülevenemaalise tähtsusega sündmuseks. Ei olnud vist ajalehte, mis poleks oma veergudel ära toonud teateid Tšaikovski haiguse käigust, hiljem aga tema surmast. Kõik tundsid end orbudena. «Olen rabatud teatest meie Tšaikovski surma kohta. Milline kaotus Venemaa muusika elule,» telegrafeeris Anton Rubinstein. «Teade vapustas mind. Olen väga kurb... Ma austasin sügavalt ja armastasin Pjotr Iljitsi, olen talle palju tänu võlgu, tunnen kaasa kogu hingest. Anton Tšehhov.» «Loojus vene muusika päike,» ahastasid kiievlased. «Kallis Modest Iljits,» kirjutasid Jermolova ja tema mees Šubinski, «tunneme teie murele kogu südamest kaasa; on vaid üks lohutus, et seda muret jagab teiega kogu Venemaa.»

Geniaalsel näitlejal oli õigus. Juba matused, mis toimusid 29. oktoobril, näitasid, et heliloojal oli määratu suur, kõiki oletusi ületav populaarsus. Ruumikas Kaasani peakirik, kus «Padaemanda» autori matusetalitust peeti, oli rahvast viimse võimaluseni täis. Rahvahulga ümmistasid Nevski prospekti. Kirstu järel sammus arvutu hulk deputatsioone. Ooperiteatrid ja muusikaühingud, konservatooriumid ja muusikakoolid olid saatnud oma esindajad. Ent võib-olla veelgi kujukam oli nende inimeste suhtumine sellesse sündmusesse, kes ei olnud muusikaga otseselt seotud, äkki aga tundsid oma ängistatud südames, milline tohutu suur kaotus oli neid tabanud. Nevski prospektil matuserongis sammujatele sööbisid mällu avaliku raamatukogu nurgaaknale toetuva tööliste sõnad: «Unustamatut viiakse!»

Sünge päev lõppes. Aleksander Nevski kloostri surnuaial Peterburis kerkis uus hauaküngas, vaikisid järelhüüded, külmetavad inimesed valgusid laiali oma kodudesse. Kõik läks oma rada. Lastel, keda kadunu oli osanud rohkem kui keegi teine lõbustada ja naerma ajada, oli veel hästi meeles selle tualettvee «maitsev» ja imepäraselt värske lõhn, mida Pjotr Iljits alati enesega kaasas kandis. Täiskasvanute silme ette kerkis elusa Pjotr Iljitsi haruldast sümfaatne ja heasüdamlik kuju. Ja see kõik oli tagasi-pöördumatu minevik.



H. von Bülow, dirigent
ja pianist, Tšaikovski
teoste tuline
propageerija.



V. I. Safonov, pianist,
dirigent, Moskva kon-
servatooriumi direktor
aastail 1889—1905.



Esimese P. I. Tšaikovski nimelise rahvusvahelise konkursi laureaat pianist Van Cliburn Tšaikovski majamuuseumis Klinis. Paremäl helilooja õepoeg J. L. Davõdov.

Elu oli voolinud aasta-aastalt Tšaikovski näojooni: mõnda kohta oli tõmmanud kortsukese, kulmude vahele oli vajutanud kurru, lisanud silmadesse mahedat valgust ja suu juurde väsinud naeratuse. Surm peatas järsult selle lakkamatu purustuse ja loomise protsessi. Muutuste vool lakkas. Enam ei tulnud juurde uusi päevapilte, ei saabu- nud kirju. Sugulastel ja sõpradel helilooja kohta kogune- nud mälestuste ahel katkes kalendrilehel, millele olid kirjutatud mitte millegi poolest tähelepanuväärsed arvud 25. X 1893. Äkki see tavaline kalendrileht kerkis teiste seast esile ja sulges piiritähisena helilooja kogu elutee, jaotades jagamatu ajajõe jõhkralt kahte ossa — «enne» ja «pärast».

Kuigi Tšaikovski enam ei muutunud, sai ta pale nüüd siiski teiseks. Surm, hiljem aga ka kiirestimööduvad aastad, hajutasid tema juurest kõige selle, mis tal oli juhus- likku. Kaotasid tähtsuse tema hetkelised mõtteväljatused ja tühine meelepaha. Polnud enam elavate kirjas Tšaikovs- kit, kes oli sunnitud suurmaailma inimese maski kandma. Polnud enam sõbralike ja asjalike kirjade alati lahket ja heasüdamlikku autorit. Polnud enam inimest, kes oli kohustatud suhtlema keskkonnaga, mis oli väga sageli temast kõlbelises ja ühiskondlikus mõttes palju madala- mal, ja kes oli omakorda kohustatud vastu võtma selle keskkonna pitseri. Kirglikult surma vihkava ja elu armas- tava muusiku, mõtleja ja kodanikuna astus ta põlvkondade jooksul lahkunute lõpmatusse ritta mõttlikul näol, kusjuu- res tema sügav mõte polnud murelik, vaid oli pigem isegi helge. Näis, nagu oleks talt kõrvaldatud viimane kiht sur- nud aimest, mis asus idee ja selle kehastamise vahel, ini- mese ja tema kuju vahel. Skulptor pani peitli ja haamri kõrvale. Tšaikovskil algas ajalugu.

Leevendades endisi lahkkelisid ja tuues enesega kaasa, kohati küll hilinevalt, sügava austuse avaldamise, aetas surm helilooja hauale sõprade siira tunnustuse pärja. «Teate, missugust ooperit ma olen hakanud armastama? «Padaemandat». Kui palju on selles ilusat!» kirjutas Rimski-Korsakov ühele oma tuttavale ja austajale 1895. aasta suvel. Nüüd ta kahetses, nagu meenutab Glazunov, et ei jõudnud seda Pjotr Iljitši eluajal talle öelda. «Tal oleks vist meeldiv olnud kuulata minu hinnangut, et see on tema parim ooper.» Hakati esiplaanile tooma neid üldisi jooni, mis ühendasid kuuekümnendate aastate heli-

loojaid. «Kui huvitav on Tšaikovski elulugu,» teatas Nikolai Andrejevitš Ljadovile 1901. aasta augustis, pärast seda, kui oli tutvunud Modest Iljitši teose esimese köitega, «loed nagu omaenda mälestusi.» «Suurepärase teos,» ütles ta 1904. aastal lakooniliselt Kuuenda sümfoonia kohta...

Vastates Burénini kahjurõõmsale etteheitele, kirjutas Stassov viha ja valuga: «...Burenin ütles minu kohta, et... ma ei märganud Tšaikovskit... Mida võib võrrelda selle mõttetu, äärmiselt jultunud valega?... Ma pole kunagi Tšaikovskit «mitte märganud», vaid vastupidi, meil olid temaga alati kõige paremad suhted, ... ma olen alati olnud vaimustatud sellest, mis tema teostes oli sügavalt andekat ja olen selle kohta palju kordi ajakirjanduses sõna võtnud...» 1902. aastal, olles lugenud Modest Iljitši poolt kirjutatud venna biograafiat, teatas Stassov talle sellest ja ütles temale omase avameelsusega: «Muidugi, ma polnud mitmel korral täiesti nõus teie kadunud venna arvamustega ja kriitiliste seisukohtadega ning kui sageli ma [polnud] paljudes küsimustes temaga ühel arvamusel ka meievahelistes vestlustes... See kõik on õige, kuid ikkagi ma leian tema mõtetes ja arvamustes nii palju niisugust, mis on kaunis, tark, puhas, helge, mõnikord isegi sügavamõtteline — ja alati siiras, nii et ma pean alati paratamatult rõõmustuma ja vaimustuma.»

Stassov, kes oli kunagi kirjutanud Tšaikovski esimese lühikese eluloo — väikese artikli tema kohta A. S. Suvorini 1873. aasta «Vene kalendri» jaoks — ja kes oli esimesena pärinud Pjotr Iljitši käest andmeid tema elu ja loomingu kohta ajakirjas «Vsemirnaja Illjustratsija» avaldatava arktikli «Vene heliloojad» jaoks, kavatses nüüd välja anda oma kirjavahetuse Pjotr Iljitšiga koos kommentaaridega ning oma mälestustega. Tal ei õnnestunud enam seda kavatsust teostada, kuid viimases artiklis, mille ta kirjutas kõigest kolm päeva enne närvisokki, mis röövis talt kõnevõime, ja mõned päevad enne oma surma, meenutas Vladimir Vassiljevitš uuesti oma sõpra. Selles tulises ja trotslikus, pulbitsevalt nooruslikus artiklis, mis oli kirjutatud Schumanni kaitseks, meenutas ta uhkusega, et «väga andekas sümfonist Tšaikovski ise» tunnistas Schumanni sümfooniad suurteoseiks. Niisiis see oli veel üheks lepitavaks oksakeseks Pjotr Iljitši hauale...

«Kas te mäletate veel Leipzigi-päevi, suurepärase õhtut, mille me veetsime teie juures koos Tšaikovskiga?» küsis

E. Grieg 1902. aastal pianisti ja dirigendi A. Siloti käest. «Selle õhtu eest olen ma teile ja teie abikaasale igavesti tänulik.» Norra helilooja kirjutas, et nende aastate jooksul, mis on möödunud «suursuguse meistri Tšaikovski» surmast, on ta hakanud teda veelgi sügavamalt armastama. Vähe aega enne oma surma teatas ta Silotile, et ta südamesooviks on uuesti kohtuda ja vestelda «vanadest, imetoredatest päevadest, mis nad veetsid koos Tšaikovskiga».

Grieg kohtus Pateetilise sümfoonia autoriga vaid ühe korra ja seegi kohtumine oli juhuslik, elu ristteel. Kaškin tundis Tšaikovskit lähedalt üle veerand sajandi, nägi teda kuulsuse tipul ja nõrkusehetkedel. Ent ka Kaškinil jäid Tšaikovskist head mälestused ja neid häid mälestusi jagas ta lahkelt kõigiga. Seda tegi ta mitte ainult «Mälestustes Pjotr Iljitš Tšaikovskist» ja suurepärase artiklite seerias, mille kirjutamist põhjustas Modest Iljitši kolmeköitelise «Pjotr Iljitš Tšaikovski elu» ilmumine ja mis seda teost palju täiendasid ja täpsustasid, vaid ka arvukates retsensioonides ja artiklites. Kaškin mainib väärtuslikke üksikasju, mis olid säilinud tema ammendamata mälus. Millest ta ka ei kõnele, mida ta ka ei meenuta, ühtlaselt rahulik ja soe toon, sügav austus suure helilooja mälestuse vastu ning memuaarikirjutajate juures harva esinev oskus jätta ennast loomulikult tagaplaanile, vajutavad Kaškini sõnastusele erilise, tagasihoidliku väarikuse ja suursuguse pitseri.

Teistsuguse, ängistava tundega meenutas möödunud päevi Laroche. Ta oli kunagi esimesena näinud oma sõbra geniaalset kunstnikku. Kolm aastat hiljem aga kirjutas «Vojevoodi» kohta mürgise artikli. Pärast retsenseeris ta paljude aastate jooksul enamikku Tšaikovski teoseid, mida ta tegi targalt, lõbusalt ja hiilgavalt. Peaaegu alati kiitis ta neid, isegi siis, kui ta neid tervikuna hukka mõistis, ja peaaegu alati ei kiitnud ta neid täielikult heaks, isegi siis, kui ta neid tervikuna kiitis. Ühel rohkem kui imelikul päeval oli ta aga Maidanovos külas viibides öelnud külalislahkele peremehele ära sõites asja ees, teist taga, et ta ei või tema muusikat taluda... Arvatavasti oli õigus mõlemaid hästi tundval I. A. Klimentkol, kes ütles, et Laroche armastas Pjotr Iljitši oma südamepõhjas, isegi siis, kui ta talle halba tegi.

Nüüd aga polnud enam võimalik midagi selgitada ega

parandada. Jäi vaid üle, nagu ta ise ühes artiklis mainis, pärast surma Tšaikovskiga uuesti vaielda — jätkata või alustada taas eluajal toimunud arvukaid vaidlusi. Sellel ebakindla psüühikaga, elu lõpu poole aga hingeliselt täiesti laostunud ja raske iseloomuga, paljude pahedega inimesel oli nagu kiuste haiglaselt puhas südametunnistus. Äraostmatu ja halastamatu südametunnistus näris ja näris teda, ning tema hilisemate artiklite hiilgavast lüürilisest ja följetonistlikust paljusõnalisusest tungis mõnikord läbi kõlatu valuoie. Kord püüdis Laroche tõestada, et Pjotr Iljitš oli kapriisselt muutliku maitsega muusik ja kergesti enesega vasturääkivusse sattuv kriitik. Teinekord heitis ta kõrvale need laimuna esitatud rusuvad eneseõigustused ja, meenutades oma endisi artikleid Tšaikovski kohta, pöördus piinava grimassiga ja haiglase eriskummalisusega auväärse publiku poole. «Kas te mõistate,» kirjutas ta, «missugune kiusatus mul oli — mitte iriseda ega väljendada rahulolematust sõbra suhtes, vaid öelda talle vahest harva ka lahke sõna? Kuigi Tšaikovski oma eluajal tegi näo, et ta «muusikaretsensentidele» ei pööra tähelepanu, vaid hindab ainult «lähedaste» inimeste arvamust, ei olnud ta tegelikult vaba üldisest kunstniku nõrkusest ja võttis südamesse ajalehe või ajakirja iga väiksemagi torke. Tal ei vedanud «lähedase inimesega», kes oli ühtlasi ka «retsensendiks»: kuigi ma kiitsin teda isegi väga, tegin ma seda kuidagi ebasobivalt, mitte seal, kus tal kõige rohkem vaja oli...» Ka oma viimase suure artikli pühendas Laroche peamiselt sellele, et selgitada, miks ta omal ajal ei hinnanud Tšaikovski programmilisi teoseid. Sattunud joovastusse «enesepiitsutamise magusast mürgist», võttis ta omaks, et oli suhtunud Pjotr Iljitšisse tahtmatult ebaõiglaselt ja et oli seefõttu tundnud üha rohkem piinlikkust. Ta rõhutas asjaolu, et on tähele pannud üldist pööret oma kadunud sõbra muusikaliste väljendusvahendite ja tema «muusikalise tõe» kasuks, ja kuigi see pööre on talle ikkagi veel vastumeelne, pole kahtlust selle olemasolus.

Ja veel üks inimene kristallpuhta hingega — Sergei Ivanovitš Tanejev, kes polnud suuteline ebaseiras olema ei suurtes ega väikestes küsimustes — pöördus murelikult ja salajase kurbusega tagasi vaidluste juurde Tšaikovskiga, kes oli kunagi poleemilise ägedusega veennud oma õpilast, et muusikat tuleb kirjutada mitte kavalalt targutades, vaid

nii, nagu jumal annab, eelkõige — siiralt. Tanejev veetis osa 1896. aasta suvest Jasnaja Poljanas Lev Tolstoi pool, kuulas seal külas viibiva Stassovi tormakat, tulist juttu ja süvenes Lev Nikolajevitši kasinaisse sõnadesse inimesele vajaliku kunsti kohta, mis erineb jõudeelu elavate inimeste kunstist. Pärast ärasõitu nägi Tanejev kummalist und. Helilooja nägi unes muusikat. «Ma nägin unes,» kirjutas Sergei Ivanovitš, «et Pjotr Iljitši muusikalised mõtted esinesid elusolenditena, kes lendasid õhus. Nad sarnanesid komeetidega — hiilgasid ja elasid. Nende all olid inimesed, kellede kohta ma tean, et nad on tulevased põlvkonnad. Need mõtted tulid nende inimeste pähe, liikusid, vingerdasid ja hoolimata möödaruttavaist sajandeist (mulle näis, et minu ees... mööduvad aastasajad), jäid samasuguseiks elavaiks ja hiilgavaiks... Paremalt pool kõrval ma nägin, et minu enese mõtted liikusid antiikses rõivastuses, nad sarnanesid veretuile ja elutuile viirastustele. Ma mõistsin, et nad eksisteerivad niisugusel kujul sellepärast, et ma ei süvenenud küllaldaselt nende loomisse... ja et need pole südamest väljunud mõtted. Ma tuletasin meelde Lev Nikolajevitši sõnu siiruse tähtsusest kunstiteostes ja ärkasin üles kohutavalt vapustatuna. Meenutades oma unenägu, puhkesin nutma.»

Tanejevi unenägu, mis sisaldas eneses terve hulga tema mõtisklusi, oli tõesti prohvetlik, vähemalt Tšaikovski muusika suhtes. Oma looja surma ajal Tšaikovski muusika alles alustas oma pikka teekonda mõtteis ja südameis. Tema mõju oli mitmekesine. Alates tagasihoidlikust vanast klaverist, millel mängiti kaasakiskuvalt kõige tavalisemale muusikaarmastajale mõistetavat «Nata-valssi» või «Barkarooli» «Aastaaegadest», ja lõpetades piduliku, tuledemeres särava, valgete sammastega saaliga ning alates üliõpilasõhtust ja lõpetades kullatud pealinnateatriga — kõik kuulus Tšaikovski muusikariiki. Tema lakkamatult kasvav populaarsus oli püsivam kunstimaitsete kõhklustest ja moenõuetest.

XIX sajandi lõpul ja XX sajandi algul enneolematu õitsengu perioodi astunud vene ooperi- ja balletiteater on talle väga palju tänu võlgu. Tšaikovski geenius aitas kaasa selleks, et kujunes välja terve plejaad ooperilauljaid, kellede loomingus realism omandas sügavalt elulise ja ühtlasi poeetilise, haruldaselt siira iseloomu. Tšaikovski

romansside ja ooperiaariate lürism ja peen humaansus sai lähedaseks Moskva lauljatele. See on maksev eelkõige L. V. Sobinovi kohta, kes esmakordselt kehastas helilooja unistust Lenskist — kaheksateistkümnenda aastast tihedate lokkis juustega noorukist, tormakate ja originaalsete, Schilleri teoste kangelaste maneeridega noorest poeedit. Figneri mängu väline efektsus ja liialdatud dramatism Lenski osas torkas silma alles pärast seda, kui 1897. aastal Sobinov silmapiirile kerkis. «Tema Lenski kujutab endast tervet epohhi vene ooperiteatri ajaloos,» kirjutab selle teatri üks põhjalikumaid tundjaid N. M. Kazanski, «— miivõrd haarav, hingestatud ja veenvalt ilus oli tema poolt loodud noore poeedi kuju nii vokaalselt kui ka lavaliselt.» Tatjana, Liisa ja Johanna osas hakkas võrratu väljendusrikkusega esinema Moskva Eraooperi näitleja J. J. Tsvetkova. Ippolitov-Ivanov, kes 1899. aastal «Orléans'i neitsit» dirigeeris, meenutab, et Tsvetkova oli hukkamisstseenis nii siiras ja liigutav, et silmi tulnud pisarad takistasid ühtelugu partituuri nägemist. S. I. Mamontovi ooper (pärast Mamontovi sunnitud lahkumist — Moskva Eraooperi Selts) suutis lühikese aja jooksul lavale tuua kõik Tšaikovski ooperid, samal ajal kui Suures Teatris etendus «Võlur» alles kahekümneviieaastase vaheaja järel, «Kuldkingakesed» — 1941. aasta algul. Sellesama vene teatri kultuuri arenemises erilist osa etendanud Mamontovi ooperi lavalt tõi Šaljapin imperaatorlike teatrite lavadele ühe oma suurepäraseima loominguvilja — vürst Vjazminski osa ooperis «Oprišnik». Kustumatu mulje jättis Maria teatri näitleja I. A. Altševski, kes tabas Hermannii kujus sügava hingeeluga ja traagiliselt kahestunud inimesele iseloomulikke jooni ning tegi esmakordselt lõpu selle Tšaikovski ooperi melodramaatilisele käsitlemisele.

Me nimetasime siin nelja näitlejat. Kuid peaaegu kõik XX sajandi alguse vene ooperiteatri parimad esindajad, alates A. V. Neždanovast, olid suuremal või väikemal määral tihedalt seotud Tšaikovski ooperite esitamisega.

Kuigi Tšaikovski etendas vene realistliku ooperistiili väljakujunemisel väga suurt osa, oli tema osatähtsus balleti alal veelgi suurem. Tšaikovski balletiteosed, millesse agarad kriitikud suhtusid ebasõbralikult, võitsid siin pikkamööda kui mitte valitseva koha, nagu see on tänapäeval, siis ikkagi väga auväärse koha, ja teostasid märka-

matult kunstimaitstes pöördet. Vene Terpsihhore¹ «hingestatud lend», kasutame siin Puškini klassikalist määratlust, ühines esmakordselt lahutamatu tunde- ja mõtterikka balletimuusikaga. Balletisõprade uus põlvkond kasvas üles Tšaikovski ja Glazunovi muusika õhkkonnas. Seejuures olgu märgitud, et viimane arendas «Raymondas» ja teistes ballettides edukalt edasi «Uinuva kaunitari» stiili. Ent sellest oli veel vähe. «Luikede järv» ja «Uinuv kaunitar» saavad XX sajandil kogu maailmas kõige populaarsemateks ballettideks. Odette ja Aurora leiavad Londonis, Berliinis, New Yorgis, Pariisis ja Tokios vaimustatud vastuvõttu. Tšaikovski balletid ja tema balletimuusika tungivad sinna, kuhu tema ooperid pääsevad alles järk-järgult, teinekord paljude aastate pärast.

See tohutu suur kasv nii laiuti kui ka sügavuti ning Tšaikovski muusika hiiglaslik imbumisprotsess ellu ja kultuuri ei toimunud kaotusteta ja tal ei puudu oma varjuküljed. Tšaikovski ooperid, balletid ja romansid aitasid kaasa uue muusikalise stiili tekkimisele, kuid teisest küljest juba väljakujunenud maitseid ja harjumused avaldasid neile ettekandmisel suurt vastupidist mõju. Tšaikovski teoseid püüti viia ühele tasemele tavaliste keskpäraste teostega, mis olid tänu paljude aastate jooksul gastroleerinud itaalia lauljatele vastu võtnud itaalia muusika mõjutusi. Moonutused tulenesid ka hääle tugevuse ja iluga või virtuoosse tantsutehnikaga edvistamisest ning kitsarinnalisest suhtumisest tunnetesse, mida käsitati tundlikkusena, ja ilusse, milles nähti välist ilu. Samuti tulenesid moonutused luksuslikest lavastustest, mis oma võltshiilgusega jätsid varju peamise ja olulise. B. V. Assafjev, kes mainitud ajaloooperioodi iseloomustamises tõi esile kogu oma vihkamise kõige nürimeelse ja banaalse vastu, kirjutas 1921. aastal: «... 90-ndad aastad vajutasid Tšaikovski loomingule kärarikka võltspaatoose pitseri... Pealinnasalongides ja provintsis leidis see «fignerlik» stiil lõplikku kinnitust ja kõigele lisaks hakati selle stiiliga veel liialdama. Tšaikovski muusika tragism kadus jäljetult sentimentaalsusesiiropi tulva, tema muusika puhtvenepärane südamlikkus ja lihtsus aga suruti maha... täiesti kõlbmatu «mustlasliku» maneeeri poolt. Et mõista, kuidas 90-ndatel aastatel kujutati ette Tšaikovski palet, on tarvis kuulata

¹ Terpsihhore — tantsude muusa kreeka mütoloogias. (Tõlk.)

Napravniku «Dubrovskit»...» Selle kõige tunnistajaks olnud inimese sõnad ei tohiks muidugi peamist kinni katta. Mittetäielikust või ebaõigest arusaamisest tulenev kest langes ümbert ära, muusika aga säilis.

Tšaikovski sümfooniliste teoste osas muutus olukord põhjalikult. Tänu tema sümfoonilistele teostele ning Rimski-Korsakovi «Šeherezadele» ja «Hispaania kapritšole» hakkas rohkearvuline kontserdipublik huvi tundma tõsise muusika vastu. Nende teoste dramatism ja kirglikkus tegid tõsise muusika mõistetavaks uuele kuulajaskonnale, kes oli vanast kontserdipublikust palju demokraatlikum. Vahe oli hämmastav. Helilooja eluajal olid tema sümfooniad nii harvadeks külalisteks kontserdisaalides, et mõnikord kulus aastaid, vahel isegi kümneid aastaid, kuni neid jälle esitati. XX sajandi alguses ei võinud enam Moskva ja Peterburi kontserdihooaegu ette kujutada ilma tema kolme viimase sümfooniata, «Tormi» ja «Francescata».

Pikkamööda kujuneb välja Tšaikovski sümfooniliste teoste lemmikrepertuaar. Üheks armastatuimaks ja sageli esitatavaks teoseks saab «Pateetiline sümfoonia», ja seejuures mitte ainult Venemaal, vaid ka välismaal. Saksa maal propageerib teda edukalt Safonov — dirigendina niisama tahtejõuline kui direktorinagi. Londonis esitab Kuuendat sümfooniast suurepäraselt Tšaikovski teiste teoste hulgas andekas muusik ja aktiivne vene muusika sõber Henry Wood. 1903. aasta jaanuaris kuulis siin seda sümfooniast esmakordselt V. I. Lenin. «Hiljuti käisime selle talve kohta esimest korda heal kontserdil,» teatab ta emale, «ja jäime väga rahule, eriti Tšaikovski viimase sümfooniaga (Symphonie pathétique).»¹ Viienda sümfoonia esitamisega jättis sügava mulje dirigent Arthur Nikisch.

Sajandivahetuse Venemaal olid nii Tšaikovski balletimuusika kui ka tema orkestrisüüdid repertuaaris tagasihoidlikul kohal. Võrdlemisi harva esitati avamängu «1812. aasta» ja Serenaadi keelpilliorkestrile, veelgi harvem — esimest kolme sümfooniast, mis olid justkui jäänud Kuuenda sümfoonia hiiglaslikku varju. See valik vastab XX sajandi algul juurdunud mõttelaadile ja omakorda kinnitab ettekujutust Tšaikovskist kui eleegikust, melanhoo-

¹ V. I. Lenin, Teosed, 37. kd., lk. 278.

likust ja pessimistist, kes väljendab muusikas lõpmatut nukrust ja üksindustunnet. Viienda ja Kuuenda sümfoonia ning «Manfredi» esitamisel aeglustati tempot, rõhutati tumedaid värve. Summutati kirglikke ja tahtejõulisi episoodide, järjekindlalt toodi esile ja kriipsutati alla kaeblikke intonatsioone. Neljanda ja Viienda sümfoonia aeglastele osadele aga lisati vastupidi melanhoolset heldimust. Kannatus muudeti väiklaselt isiklikuks ja argipäevaselt kaeblikuks halisemiseks, poeetiline unistus aga omandas läägelt magusa värvingu.

Kas see oli autori mõtte lihtne moonutamine? Võib-olla ka mitte. Tšaikovski loomingus oli eeldusi niisuguseks kaksipidi mõistmiseks. 4. augustil 1886. aastal kirjutas Pjotr Iljitš oma päevikusse, kui oli klaveri taga tutvunud Massenet' — helilooja, keda ta tavaliselt hindas — uue ooperi, armsa ja liigutava, kuid imalalt sentimentaalse «Manoniga», omamoodi hämmastavad sõnad: «Oh kui läila on Massenet!!! Kõige kahetsemisväärsem on seejuures see, et ma tunnen selles läiluses midagi sellist, mis on mulle enesele lähedane.» Kui me ei tunneks Tšaikovskit küllaldaselt, võiksime mõelda, et siin ainult kinnitatakse fakti, et tema loomingus esinevad teatud jooned. Tegelikult kõneleb see ülestähendus vasturääkivusest tema muusika põhiolomuse ja pealispinnal asuvate joonte vahel. See näitab, et helilooja tundis orgaanilist vastikutunnet sentimentaalsuse vastu ja suhtus lüürismisse «suurema häbelikkusega», mis sundis teda kunagi mängima «Romeo» armastustemat «puiste sõrmedega», halastamatult välja naerma sõnade seost «hingestatult mängima» ja oma teoste dirigeerimisel varjama puhtlüüriliste episoodide väljendusrikkust sellega, et kiirendas lakkamatult tempot. Kuid just need pealispinnal asuvad jooned mõjutasid järgmise põlvkonna heliloojaid palju rohkem kui nende teoste põhiolomus. Tšaikovski järelkäijaid oli vähe, tema matkijate hulka aga kuulusid peaaegu kõik. Uue sajandi algul, hiljem aga revolutsiooni esimestel aastatel süüdistati Tšaikovski muusikat peamiselt selles, et temas väljendub ängistavus, «ilus nukrus» ja argipäevane, kodune igatsus, mida tavalised esitajad armunult liialdasid ja sadades halbades koopiates paljundasid.

Maailm muutus. 1908. aasta juunikuu uskumatult lämbel äikese-eelsel ööl peatus igaveseks N. A. Rimski-Korsakovi süda. Varises hauda vene klassikalise muusika vii-

mane esindaja. Elu rütm muutus kiiremaks, palavikulisemaks; vastuolud muutusid katastroofilisemaks. Kiiresti arenevate igapäevaste sündmuste taga tulid nähtavale hiiglaslike revolutsiooniliste muudatuste piirjooned, tuli esile maailma-mastaabilise tähtsusega tulevaste sündmuste ähmane pale. Muusikas oli nende meeleolude ja eelaimuste kõige eredamaks väljendajaks A. N. Skrjabin, kes omal ajal oli ise olnud Tšaikovski mõju all, kuid pärast seda, kui oli vaevalt loomingulise küpsuse saavutanud, oli selle mõju resoluutselt hüljanud. Muusika pidi Skrjabini sügava veendumuse kohaselt väljendama ainult erakordset, erilist ja ekstaatilist. «Tšaikovskil on liiga väikekodanlik natuur,» väitis orkestripalade «Ekstaasi poeem» ja «Tule poeem» autor otsekoheselt. «Ta ei kasuta emotsioone, mis on liiga ülevad või liiga alatud, ent alati peatub ta «keskmistel inimlikel elamustel,» kordas Skrjabinit rafineeritud peterburilane, muusikakriitik V. G. Karatõgin. «Tšaikovskilik» hing kujutab tema arvates endast vene intelligentsi sünget, tahtejõuetut, kärbitud tiibadega, «keskmist» hinge. «Tšaikovski on oma erutavates tundepuhangutes ja tunnete arenemises tahtejõuetu, kusjuures see viib meeleheiteni, väljapääsmatusse olukorda,» kirjutas 1916. aastal Assafjev, kellel tuli hiljem oma hinnang revideerimisele võtta ja kes nägi pärastpoole tõelist Tšaikovskit võib-olla selgemini läbi kui keegi teine.

Kuid sellest samast leerist, mis oli niisama rikas vastuolude, sisemise võitluse ja vasturääkivate püüdluste poolest, nagu enne seda olid olnud romantikud või realistid, oli kuulda ka hoopis teisi hääli. Maalikunsti alal demokraatlike «peredvižnikute» ideede kõrk vaenlane, esteetide ja kunstinautijate ringi «Mir Iskusstva» tunnustatud juht A. Benois hindas Tšaikovski loomingut oma seisukohalt kõrgelt, ta sattus vaimustusse ooperi «Padaemand» «sügavalt romantilisest varjundist» ning «Uinuva kaunitari» ja «Pähklipureja» «maagilisest ning ülimalt õrnast ja peenest muusikast». Aleksandr Blok nimetas Tšaikovskit «võluriks ja muusikuks», kes andis «Padaemandale» tõlgenduse, millel täielikult puudub puškinlik selgus ja harmoonilisus, kuid mis on lähedane uue sajandi inimeste mõttemaailmale. Hoopis teistel motiividel jõuab Tšaikovski tunnustamiseni ja hindab tema sümfooniaid võrdseteks Beethoveni sümfooniatega N. J. Mjaskovski, kes tookord oli veel noor unistav ja modernismi kütkes vaev-

lev helilooja, kellest hiljem aga sai nõukogude sümfonismi Moskva koolkonna rajaja. Lõpuks 1917. aastal teeb Assafjev järsu pöörde Tšaikovskisse suhtumises ja kuulutab tema vastukaaluks «Peterburi koolkonnale» ja Rimski-Korsakovi traditsioonidele tõeliseks kunstnikuks ja suureks sümfonistiks. Keset seda absurdset mõtete lahkeli ja mõttesegadust avab Oktoobrirevolutsioon uue ajastu just siis, kui kõik vastuolud vene elus ja kunstikriis saavutavad haripunkti, ja viib möödaminnes vaidluse, mis toimus Tšaikovski üle, tervenisti teisele, üldrahvalikule alusele.

Juba revolutsiooni esimestest kuudest peale võtab muusika sellest vahetult osa. Mitte ainult revolutsioonilised laulud ja sõdurilaulud ei elektriseeri rahvahulkade tahet ega muuda nende sammu kindlamaks. Töölised, punaarmeeelased, ääremaade noorsugu, kogu rahvas hakkab ahnelt kuulama «suurt muusikat», ooperimuusikat ja sümfooniaid. Teatrid ja kontserdisaalid on rahvast tulvil. Tavaliseks nähtuseks saab enneolematu hübridid — kontsert-miiting. Sümfooniaorkestrid esinevad ühtelugu tsirkuste avarates ruumides, suvel otse vabas õhus. Kodu-sõja, nälja ja majandusliku laose tingimustes kasvab vajadus kunsti järele ootamatult suuresti. Tuhanded inimesed kuulavad talvel hinge kinni pidades kütmata klubides ja aktusesaalides pianiste, kes mängivad ilma sõrmedeta kinnastes, ja lauljannasid, kes võtavad kasuka seljast ja rätid peast alles enne lavale ilmumist. «Kontsertide meri,» märgib «Vestnik Teatra» 1919. aasta märtsis. Muutub tõelisuseks «sõjakommunismi» üks julgemaid püüdlusi — muusika ja teatrietendused on tasuta nagu õhk ja vesi.

Sel heroilisel ajaloooperihoodil, mil Blok kutsub haritlaskonda üles «revolutsiooni muusikat» kuulama, Majakovski aga kirjutab fanfaarihelidena kõlava ja berdankalasuna kõrvulukustava «käsu kunstiarmeele», on Tšaikovski nende heliloojate esireas, keda rahvas vajab ja kalliks peab. Kui Rahvaülikoolide Moskva ühingu ooperisekt-sioon hakkab energiliselt tegutsema, näidates 1917/18. aasta hooajal rahvateatrites Moskva äärelinnas ja linna lähistel üle saja viiekümne näidendi, tuleb sellest arvust nelikümmend «Jevgeni Onegini» ja «Kuldkingakeste» arvele. Kui 1918. aasta kevadel hakatakse Moskva teatri «Akvarium» ruumides esitama sarja sümfooniakontserte, pühendatakse esimene neist kontsertidest Tšaikovski loo-

mingule. Aasta pärast tuleb Moskva Suure Teatri lavale lõpuks «Pähklipureja».

26. augustil 1921. aastal kirjutas V. I. Lenin alla määrusele juba A. I. Sofronovi ja M. I. Tšaikovski poolt Klinis asutatud P. I. Tšaikovski majamuuseumi natsionaliseerimise kohta, kusjuures selles dokumendis oli öeldud, et see on «rahvuslik kultuurilis-ajalooline mälestusmärk, mille säilitamine ja puutumatuse tagamine on üldriikliku tähtsusega ülesanne». Aastakümnete jooksul, mis on möödunud selle dokumendi allakirjutamisest, on ligi kakssada tuhat külastajat viibinud muuseumi saalides, kus hoolikalt säilitatakse sisustust sellisel kujul, nagu see oli Pjotr Iljitši eluajal. Tuhandetele külastajatele on jäänud siit kallid mälestused. Kauaks sööbivad mällu lihtne kasepuust laud, millel helilooja kirjutas Kuuenda sümfoonia, valguseküllane klaasist «latern», kus Pjotr Iljitš jõi oma titaanliku tööpäeva hommikul kohvi, ning varjurikas, hoolitsetud aed, kus lõhnavad lilled tunduvad nende lilledele järeltulijatena, mida helilooja oli kunagi armastusega istutanud.

Vene ooperiteatri ajaloo paljude tähtpäevade hulgas on üheks tähelepanuväärsemaks 1922. aasta, mil etendus ooper «Jevgeni Onegin» K. S. Stanislavski lavastuses ja silmapaistva dirigendi V. I. Suki juhatusel. Tookord kasutati selles ooperis Kunstiteatri poolt väljatöötatud olustikulise realismi võtteid esmakordselt ja seejuures haruldaselt õnnestunult.

1924. aastal algas muusikahariduse alal tagasihoidlikult, peaaegu märkamatuult uus ajastu — Moskva raadio andis «eetrisse» esimesed muusika-programmid. Praegu kuulavad muusikat raadio kaudu kümned miljonid inimesed Balti mere üttu mähkunud Kaliningradist kuni Beringi väinani ning triivivatest polaarjaamadest «Põhjapoolus» kuni niiske ja palava Lenkoranini, ja raadiokuulajate lemmik-heliloojate seas on saadete arvu poolest esikohal Tšaikovski.

Juba 1928. aastal märkis üks Tšaikovski eluloo uurija¹ Leningradi Narva kultuurimaja külastajate ankeediandmete põhjal, et töelistel, teenistujatel ja õpilastel, eriti just esimestel, «väljendub eredasti sümpaatia Tšaikovski vastu». «Kogu tänavune muusikahooaeg möödub Tšai-

¹ R. Gruber ajakirjas «Muzōka i Revoljutsija».

kovski tähe all, Tšaikovski on vallutanud meie kontserdi-programmid,» teatab selsamal 1928. aastal muusikaajakirjas «Muzōka i Revoljutsija» ühe artikli autor, kes pole sellega ilmselt rahul. «Võimatu on unustada,» kirjutas dirigent A. V. Gauk, «kuidas Putilovi tehase töölised nõudsid 30-ndatel aastatel Tšaikovski helitööde esitamist...» Veel mõned tolmukübemed langesid ajaloo liivakellas, ning 1940. aastal pühitses kogu meie maa oma armastatud helilooja sajandat sünni-aastapäeva. Tšaikovski nimi anti Moskva ja Kiievi konservatooriumile ning Moskva suurile kontserdisaalile. Tšaikovski nimi anti ka Moskva ühele avarale tänavale, kus varem asus Novinski bulvar, Leningradis Sergijevskaja tänavale ja Klinis tagasihoidlikule Zaretšnaja tänavale... Pealinnade kontserdilavadel esitati tsükleid Tšaikovski kõigist sümfoonilistest, kammermuusika- ja instrumentaalteostest ning kõigist tema romanssidest. Ooperiteatrid tähistasid juubelit Tšaikovski harva esitatavate ooperite lavaletoomisega. Helilooja pidupäev oli ühtlasi tema teoste esitajate pidupäev. Selgelt, lihtsalt ja tohutu väljendusrikkusega esitasid Tšaikovski klaveripalasisid K. N. Igumnov, viiulikontserti D. F. Oistrakh ja Esimest klaverikontserti terve plejaad andekaid pianiste. Unustamatud kujud löid Liisa osatäitja K. G. Deržinskaja ning Hermann'i osatäitjad G. M. Nelepp ja N. K. Petškovski. Kunsti triumfiks kujunes Aurora osa täitmine silmapaistvate tantsijataride M. T. Semjonova ja N. M. Dudinskaja poolt ning Odette'i ja Ottilie osa täitmine geniaalse baleriini G. S. Ulanova poolt.

Suur Isamaasõda näitas enneolematu jõuga, mida tähendab vene rahvale Tšaikovski muusika. «Mulle meenub, kui ma sõja esimesel päeval sammusin mööda Nevski prospekti,» kirjutab üks Klini majamuuseumi külastajaid, «kõlasid äkki Kuuenda sümfoonia kolmanda osa marsihelid. Selles oli tunda niisugust kõikevõitvat jõudu, et ma tundsin kogu südamest rõõmu — pommitagu sakslased Leningradi, Nevskil kõlab ikkagi võidukalt Tšaikovski muusika!»

Lauljatar N. P. Roždestvenskaja mälestuste järgi toimusid 1942. aasta talvel Moskvast Sammassaalis kontserdid punaarmeele. Sõjamehed kuulasid enne rindele sõitmist kontserte, hoides vintpüssi käes. Kuidas nad küll kuulasid! Kui sügavasse hinge tungis neile Kuma laul «Kui vaadata Nižni juurest!»

Surematu ooperi «Ivan Sussanin» looja ja kuue vene sümfoonia geniaalne autor seostusid sõja-aastate tormis ja äikeses lahutamatu mõistega Venemaa. «Lahinguolukorras, tööpinkide taga ja kolhoosipõldudel oli Tšaikovski oma muusikas alati meiega.» Nende selgete sõnade taga, mis on kirjutatud 1945. aastal ühe polkovniku poolt Klini muuseumi külalisteraamatusse, peitub nii palju, et seda on sõnades raske väljendada.

Tähelepanuväärseks sündmuseks on saanud Moskvas toimuv Tšaikovski-nimeline viiuldajate ja pianistide rahvusvaheline konkurss, mis esmakordselt toimus 1958. aastal. Kümned andekad muusikud esitasid programmi, kuhu kuulusid Tšaikovski viiulikontsert ja Esimene klaverikontsert. Konkurss tõi teenitud kuulsuse väljapaistvale noorele ameerika pianistile Van Cliburnile ja tõstis esile eredad talendid nõukogude ja välismaa muusikaalsete noorte seas. Pjotr Iljitš Tšaikovski nimi kõlas üle kogu maailma veelgi võidukamalt. Nõukogude valitsuse otsusega hakatakse Tšaikovski-nimelist rahvusvahelist konkurssi korraldama Moskvas iga nelja aasta tagant.

Valus on pöörduda miljonite inimeste sügavate tänuavalduste juurest selle juurde, mida vene muusikaajaloolane M. S. Pekelis nimetas kolmkümmend aastat tagasi tabavalt «tindiotsusteks», pöörduda Tšaikovski mittetäieliku mõistmise ja täieliku mittemõistmise kummalise segu juurde. Näiteks 1918. aastal teatab keegi noor poeet, kahest revolutsioonist osavõtja, proletkultlaste esimesel konverentsil, et Tšaikovski muusika on melanhoolne, läbi imbunud spetsiifiliselt intelligentsile omasest psühholoogiast ja väljendab kurbust nurjunud elu pärast, seetõttu ta polevat meile vajalik. A. V. Lunatšarski aga selgitab *Tšaikovskit kaitstes*, et helilooja oli täielik individualist ega pannud teda ümbritsevat elu peaaegu üldse tähele, et ta oli kaotanud igasugused sidemed ühiskonnaga, kuid sellele vaatamata olevat tema muusika meile ikkagi väärtuslik, see väärtus seisvat selles, et ta ülistas elu kaunidust läbi nukruse ja ilusa kurbuse uduloori. Tohtu suures töömehes ja suures humanistis nähti kahjulikku läulikut, kellel oli laostuva aadelkonna mõttelaad. Kuigi tema muusika oli tunginud miljonite normaalsete inimeste teadvusse, arvati terve mõistuse kiuste, et tema looming lähutavat tema isiksuse üksikutest haiglastest joontest. Alles 30-ndate aastate keskel valitsesid muusikaajaloolaste seas

Tšaikovski isiku ja tema loomingu kohta kõige meelevaldsemad ja fantastilisemad ettekujutused. Fantastilistele ettekujutustele aga kaasnesid Tšaikovski ooperite, eriti aga ballettide lavastamisel kõige jõhkramad muudatused helilooja kavatsustes. Kuid tõde murrab siiski enesele väljapääsu, kuigi mõnikord keerukat teed mööda. See protsess on nii mitmepalgeline, niivõrd läbi põimunud teiste elualadega ja kultuurinähtustega, et sellest võiks kirjutada terve raamatu või isegi mitu raamatut. Piisab kui öelda, et Assafjevi tee Tšaikovski mõistmisele on nõukogude kunstiteaduse ajaloos üheks dramaatilisemaks peatükiks, sest oli ju Assafjev erineval ajal andnud kirglikult armastatud helilooja kohta kõige äärmuslikumaid ja vasturääkivamaid hinnanguid ja seetõttu jõudis ta Tšaikovski muusika mõistmiseni sõna tõsisel mõttes läbi kannatuste.

Meie teadmised Tšaikovski kohta on süvenenud ja selginenud tänu sellele, et tema elu ja loomingut on uurinud loovalt palju nõukogude teadlasi; kõige suurema panuse on andnud B. V. Assafjev, A. A. Alšvang, A. J. Budjakovski ja V. V. Jakovlev, kellede nimed jäävad kultuuri ajalukku alati. Need teadlased ei sarnane millegi poolest üksteisega, ei sarnane uurimismeetodite, ei kirjandusliku maneeeri poolest, paljudes küsimustes isegi mitte teema valiku ja uurimisobjekti enese poolest — nad on igaüks omamoodi andnud oma panuse kõigi tulevaste tööde jaoks selles valdkonnas. Ilma nende ülla tööta poleks muidugi olnud ka käesolevat raamatut.

Paljude aastate eest kirjutas Pjotr Iljitš ärevusega: «...Kunagi püütakse tungida minu tunnete ja mõtete intiimsesse maailma, kõigesse sellesse, mida ma olen oma elu jooksul nii hoolikalt varjanud rahvahulkade pilkude eest...» Me ei ole kinni pidanud kunstniku tahtest, me oleme püüdnud pilku heita tema igapäevasesse ellu. Kuid meid pole selleks taga sundinud tavaline uudishimu. Me otsisime tema mõtete ja tunnete intiimses maailmas koos lugejaga võtit, et täielikumalt ja sügavamalt mõista tema kunstilisi ideid. Me nägime selles nagu tema muusikaski helilooja isiksuse ja tema ajastu parimate külgede omapärast, kuid eredat ja tõepärast peegeldust. Meile näib, et see õigustab meie poolt tehtud tööd.

P. I. TŠAIKOVSKI ELU JA LOOMINGU
TÄHTSAMAD DAATUMID

1840, 25. aprill¹ (7. mail uue kalendri järgi). Sündis Votkinski tehase asulas (praegune Votkinski linn Udmurdi ANSV-s).

1840—1848. Elu Votkinskis.

1849—1850. Elu Uraali linnas Alapajevskis.

1850, juuli. Sõit koos emaga Peterburi kooli astumise eesmärgil.

22. august. Kuulas esmakordselt Glinka ooperit «Ivan Sussanin» Peterburi Aleksandra teatris.

1850—1859. Õppimine Peterburi Õigusteaduse Koolis.

1859—1863. Teenistus Kohtuministeeriumis.

1861—1862. Õpingud Venemaa Muusikaühingu muusikakoolis.

1862, 8. september. Astumine Peterburi konservatooriumi.

1864, kevad-suvi. Esimene sümfooniline teos — ooperiavamäng «Äike» A. N. Ostrovski draama süžeele.

1865, 30. august. «Karaktertantsude» esitamine Pavlovskis J. Straussi juhatusel.

29. detsember. Kantaadi «Röömule» (Schilleri sõnad) esitamine Peterburi konservatooriumi esimesel avalikul eksamil.

31. detsember. Peterburi konservatooriumi lõpetamine.

1866, 6. jaanuar. Moskvasse elama asumine. Jaanuar—mai. Muusika-teooria õpetamine muusikakoolis. 4. märts. Esimene Tšaikovski sümfoonilise teose (avamäng f-duur) esitamine Moskvast N. Rubinsteini juhatusel.

Märts—august. Esimese sümfoonia «Talveunelmad» loomine (esmakordselt kanti ette 3. veebruaril 1868 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel). 1. september. Moskva konservatooriumi avamine.

1866—1878. Teoreetiliste ainete õpetamine Moskva konservatooriumis.

1867, märts — 1868, suvi. Ooperi «Vojevod» kirjutamine (esietendus toimus 30. jaanuaril 1869 Moskva Suures Teatris).

1868, jaanuar. Tutvumine «Võimsa Rühma» juhi M. A. Balakireviga. 10. märts. Ajalehes «Sovremennaja Letopis» ilmus Tšaikovski artikkel N. A. Rimski-Korsakovi kaitseks.

1869, 4. mai. Sellessamas ajalehes ilmus Tšaikovski artikkel «Hääl Moskvast muusikamaailmast» (Balakirevi kaitseks). «Võimsa Rühma» heliloojatega lähedasemate suhete loomise algus.

¹ Kõik daatumid on antud vana kalendri järgi.

1869, oktoober—november. Avamäng-fantaasia «Romeo ja Julia» loomine Shakespeare'i tragöödia järgi (kanti esmakordselt ette 4. märtsil 1870 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel). November. Kuus romanssi (op. 6).

1870, veebruar — 1872, aprill. Ooperi «Opritšnik» kirjutamine (esietendus toimus 12. aprillil 1874 Peterburi Maria teatris).

1871, veebruar. Esimene kvartett d-duur. Juuli. «Käsiraamatu harmoonia praktiliseks õppimiseks» (esimene vene harmooniaõpik) koostamine. 15. november. Ilmus Tšaikovski artikkel, millega ta alustas artiklitesarja Moskva muusikaelu kohta (need ilmusid 1871. aasta novembris-detsembris «Sovremennaja Letopis», 1872. aasta septembrist 1875. aasta detsembrini «Russkije Vedomosti»).

1872, juuni—detsember. Teise sümfoonia loomine (esiettekanne 26. jaanuaril 1873 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel).

1873, märts. Muusika A. N. Ostrovski näidendile «Lumivalgeke» (lavastati esmakordselt 11. mail 1873 Moskva Suures Teatris). August. Sümfooniline fantaasia «Torm» Shakespeare'i näidendi järgi (kanti esmakordselt ette 7. detsembril 1873 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel).

1874, juuni—august. Ooperi «Sepp Vakula» kirjutamine (esietendus 24. novembril 1876 Peterburi Maria teatris).

1874, oktoober — 1875, veebruar. Esimese kontserdi klaverile ja orkestrile loomine (kanti Venemaal esmakordselt ette 1. novembril 1875 Peterburis G. Krossi poolt E. F. Napravniku juhatusel).

1875, juuni—august. Kolmanda sümfoonia loomine (esiettekanne 7. novembril 1875 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel).

1875, suvi — 1876, aprill. Balleti «Luikede järv» kirjutamine (lavastati esmakordselt 20. veebruaril 1877 Moskva Suures Teatris).

1875, detsember — 1876, november. Kaheteistkümmne klaveripala «Aastajaad» kirjutamine.

1876, juuli—oktoober. Sümfoonilise fantaasia «Francesca da Rimini» loomine (kanti esmakordselt ette 25. veebruaril 1877 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel). Detsember. Tutvumine L. N. Tolstoiga konservatooriumis kirjaniku auks korraldatud kontserdil, mille kava oli koostatud Tšaikovski helitöödest; kohtumised Tolstoiga helilooja korteris. Algas enam kui kolmeteistkümnepäevane kirjavahetus ja tutvus N. F. von Meckiga.

1877, mai—detsember. Neljanda sümfoonia loomine (esiettekanne 10. veebruaril 1878 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel).

1877, mai — 1878, jaanuar. Ooperi «Jevgeni Onegin» kirjutamine (lavastati esmakordselt 17. märtsil 1879 Väikeses Teatris Moskva konservatooriumi õpilaste jõududega).

1877, 6. juul. Abiellumine A. I. Miljukovaga.

1877, oktoobri algus — 1878, aprill. Viibimine välismaal (Šveitsis ja Itaalias).

1878, märts. Kontserdi viiulile ja orkestrile kirjutamine (kanti esmakordselt ette 22. novembril 1881 Viinis A. D. Brodski poolt H. Richteri juhatusel). 28. august. N. Rubinstein esitas Pariisis Esimese klaverikontserdi. September. Lõplik lahkumine Moskva konservatooriumi õppejõude koosseisust ja ärasõit Moskvast. Järgnevatel aastatel (kuni 1884. aasta lõpuni) viibis helilooja peamiselt Ukrainas Kamenkas ja von Mecki mõisas Brailovis, Šveitsis, Itaalias ja Prantsusmaal, sõites Moskvasse ja Peterburi ainult asjatoimetuste pärast.

1878, detsember — 1879, august. Ooperi «Orléans'i neitsi» kirjutamine (lavastati esmakordselt 13. veebruaril 1881 Peterburis Maria teatris).

1879, aprill. Esimene süit sümfooniaorkestrile (esiettekannet 11. novembril 1879 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel).

1879, oktoober — 1880, aprill. Teine kontsert klaverile ja orkestrile (kanti esmakordselt ette 18. mail 1882 Moskvast S. I. Tanejevi poolt A. Rubinsteini juhatusel).

1880, jaanuar—mai. «Itaalia kapritšo» sümfooniaorkestrile (kanti esmakordselt ette 6. detsembril 1880 Moskvast N. Rubinsteini juhatusel). September. Serenaad keelpilliorkestrile (esiettekannet 16. jaanuaril 1882 Moskvast M. Erdmannsdörferi juhatusel). September—oktoober. Pidulik avamäng «1812. aasta» (kanti esmakordselt ette 8. augustil 1882 Moskvast I. K. Altani juhatusel).

1881, november — 1883, aprill. Ooperi «Mazepa» kirjutamine (lavastati esmakordselt 3. veebruaril 1884 Moskvast Suures Teatris).

1881, detsember — 1882, jaanuar. Trio «Suure kunstniku mälestuseks» loomine (esiettekannet 18. oktoobril 1882 Moskvast).

1883, märts. Kantaadi «Moskva» kirjutamine A. N. Maikovi sõnadele (kanti esmakordselt ette 15. mail 1883 Moskvast E. F. Napravniku juhatusel). Oktoober. Teine süit sümfooniaorkestrile (esiettekannet 4. veebruaril 1884 Moskvast M. Erdmannsdörferi juhatusel).

1884, aprill—juuli. Kolmanda süidi sümfooniaorkestrile loomine (esiettekannet 16. jaanuaril 1885 Peterburis H. von Bülowi juhatusel). 19. oktoober. «Jevgeni Onegini» lavastamine Peterburi Suures Teatris.

1885, 10. veebruar. Tšaikovski valimine Venemaa Muusikaühingu Moskvast osakonna direktsiooni liikmeks; muusikalis-ühiskondliku tegevuse alustamine pärast vaheaega. 14. veebruar. Maidanovosse elama asumine. Sellest ajast peale saab Klini ümbrus (Maidanovo ja Frolovskoje) ja Klini helilooja alatiseks elukohaks, siit ta lahkub vaid ajutiselt kontserdireisidele ja tööalastele reisidele, külastab Kaukaasiat jne. Märts. Ooperi «Sepp Vakula» ümbertöötamine (uus nimetus «Kuldkingakesed», lavastati esmakordselt 19. jaanuaril 1887 Moskvast Suures Teatris autori juhatusel). Juuni—september. Sümfoonia «Manfred» loomine (esiettekannet 11. märtsil 1886 Moskvast M. Erdmannsdörferi juhatusel).

1885, detsember — 1887, mai. Ooperi «Võhur» kirjutamine (lavastati esmakordselt 20. oktoobril 1887 Peterburi Maria teatris autori juhatusel).

1886, september. Kaheteistkümmne romansi loomine Feti, Polonski, Apuhtini jt. sõnadele (op. 60).

1887, oktoober—november. Tutvumine A. P. Tšehhoviga M. I. Tšaikovski korteris; sõpruse algus Tšehhoviga.

1887, detsember — 1888, märts. Esimene kontserdireis Lääne-Euroopasse (Leipzig, Berliin, Hamburg, Lüübek, Praha, Pariis, London, Viin).

1888, 11. veebruar. Helilooja triumfaalne austamine Prahas. Mai—august. Viienda sümfoonia loomine (esiettekannet 5. novembril 1888 Peterburis autori juhatusel). Juuni—oktoober. Avamäng-fantaasia «Hamlet» loomine (kanti esmakordselt ette 12. novembril 1888 Peterburis autori juhatusel).

1888, detsember — 1889, august. Balleti «Uinuv kaunitar» kirjutamine (lavastati esmakordselt 3. jaanuaril 1890 Peterburis Maria teatris).

1890, jaanuar—juuni. Ooperi «Padaemand» kirjutamine (lavastati esmakordselt 7. detsembril 1890 Peterburis Maria teatris).

1891, veebruar — 1892, märts. Balleti «Pähklipureja» loomine (lavastati esmakordselt 6. detsembril 1892 Peterburis Maria teatris).

1891, aprill—mai. Kontserdireis Ameerika Ühendriikidesse. Juuli—detsember. Ühevaatuselise ooperi «Jolanthe» kirjutamine (lavastati esmakordselt 6. detsembril 1892 Peterburis Maria teatris).

1892, mai. Moskva lähedale Klini linna elama asumine.

1893, veebruar—august. Kuuenda («Pateetilise») sümfoonia loomine (kanti esmakordselt ette 16. oktoobril 1893 Peterburis autori juhatusel). Aprill—mai. Viimase kuue romansi loomine D. Rathausi sõnadele (op. 73). September—oktoober. Kolmanda kontserdi klaverile ja orkestrile loomine (kanti esmakordselt ette 1. juulil 1895 Peterburis S. I. Tanejevi poolt E. F. Napravniku juhatusel).

1893, 16. oktoober. Viimane kontsert Peterburis P. I. Tšaikovski juhatusel.

1893, 25. oktoober (6. november uue kalendri järgi). P. I. Tšaikovski suri Peterburis.

1. Muusikalised lavateosed

1867—1868. «Vojevod». Oper kolmes vaatuses. A. N. Ostrovski ja P. I. Tšaikovski libreto A. N. Ostrovski samanimelise näidendi järgi. Hävitatud autori poolt, taastatud säilinud materjalide põhjal P. A. Lammi poolt.

1869. «Undine». Oper kolmes vaatuses. V. Sollogubi libreto F. de la Motte-Fouqué samanimelise jutustuse järgi (V. A. Žukovski tõlge). Hävitatud autori poolt.

1870—1872. «Opritsnik». Oper neljas vaatuses. P. I. Tšaikovski libreto I. I. Lažetšnikovi samanimelise tragöödia järgi.

1873. «Lumivalgeke». Muusika A. N. Ostrovski kevademuinasjutule.

1874. «Sepp Vakula». Oper kolmes vaatuses. J. P. Polonski libreto N. V. Gogoli novelli «Jõuluöö» järgi. 1885. aastal autori poolt ümber töötatud. Uues redaktsioonis sai nimetuse «Kuldkingakesed» ja jaotati nelja vaatusse.

1875—1876. «Luikede järv». Ballett neljas vaatuses V. P. Begitševi ja V. Helzeri libreto J. Musäuse muinasjutu ja rahvalegendide motiividel.

1877—1878. «Jevgeni Onegin». Lüütilised pildid kolmes vaatuses. P. I. Tšaikovski ja K. S. Šilovski libreto A. S. Puškini värssromani järgi.

1878—1879. «Orléans'i neitsi». Oper neljas vaatuses. P. I. Tšaikovski libreto F. Schilleri samanimelise tragöödia (V. A. Žukovski tõlge) ja F. Barbieri tragöödia «Jeanne d'Arc» järgi, A. Mermet' libreto.

1881—1883. «Mazepa». Oper kolmes vaatuses. V. P. Burenini libreto A. S. Puškini poemi «Poltaava» järgi, P. I. Tšaikovski poolt ümber töötatud.

1885—1887. «Võlur». Oper neljas vaatuses. I. V. Špažinski libreto tema samanimelise tragöödia järgi.

1888—1889. «Uinuv kaunitar». Ballett kolmes vaatuses proloogiga. M. Petipa ja I. A. Vsevoložski stsenaarium C. Perrault' samanimelise muinasjutu järgi.

1890. «Padaemand». Oper kolmes vaatuses. M. I. Tšaikovski ja P. I. Tšaikovski libreto A. S. Puškini samanimelise novelli järgi.

1891. «Hamlet». Muusika W. Shakespeare'i tragöödia järgi.

«Jolanthe». Oper ühes vaatuses. M. I. Tšaikovski libreto H. Hertzi draama «Kuningas René tütar» järgi (ümber töötatud V. Zotovi poolt).

1891—1892. «Pähklipureja». Ballett kahes vaatuses. M. Petipa stsenaarium E. T. A. Hoffmanni muinasjutu süžeele (ümber töötatud A. Dumas-isa poolt).

2. Sümfoonilised teosed

1864. «Äike». Avamäng teostamata jäänud ooperile A. N. Ostrovski draama süžeele.

1866. «Talveunelmad». Esimene sümfoonia. Ümber töötatud 1874. aastal.

1868. «Faatum». Sümfooniline poeem.

1869. «Romeo ja Julia». Avamäng-fantaasia W. Shakespeare'i tragöödia järgi. Ümber töötatud aastail 1870 ja 1880.

1872. Teine sümfoonia. Ümber töötatud aastail 1879—1880.

1873. «Torm». Sümfooniline fantaasia W. Shakespeare'i näidendi järgi.

1874—1875. Esimene kontsert klaverile ja orkestrile.

1875. Kolmas sümfoonia.

1876. «Francesca da Rimini». Sümfooniline fantaasia Dante Alighieri «Jumaliku komöödia» järgi.

Variatsioonid rokokoo teemale tšellole ja orkestrile.

1877. Neljas sümfoonia.

1878. Kontsert viiulile ja orkestrile.

1878—1879. Esimene süit.

1879—1880. Teine kontsert klaverile ja orkestrile.

1880. «Itaalia kapritšo».

Serenaad keelpilliorkestrile.

«1812. aasta». Pidulik avamäng.

1883. Teine süit.

1884. Kolmas süit.

Kontsertfantaasia klaverile ja orkestrile.

1885. «Manfred». Sümfoonia G. Byroni dramaatilise poemi järgi.

1888. Viies sümfoonia.

«Hamlet». Avamäng-fantaasia W. Shakespeare'i tragöödia järgi.

1891. «Vojevod». Sümfooniline ballaad A. Mickiewicz'i luuletuse järgi (A. S. Puškini tõlge).

1893. Kuues sümfoonia, «Pateetiline».

Kolmas kontsert klaverile ja orkestrile.

3. Kammeriteosed

1871. Esimene kvartett.

1874. Teine kvartett.

1876. Kolmas kvartett.

1881—1882. Trio viiulile, tšellole ja klaverile «Suure kunstniku mälestuseks».

1887, 1891—1892. Keelpillisekstett «Mälestus Firenzest».

4. Klaveriteosed

1867. Kaks klaveripala. 1. Vene skertso. 2. Eksprompt.

1868. Romanss klaverile.

1871. Kaks klaveripala. 1. Nokturn. 2. Humoresk.

1873. Kuus klaveripala ühele teemale.

1875—1876. «Aastajad». Kaksteist karakterset pilti.

1878. Kaksteist keskmise raskusega klaveripala.

«Lastalbum». Kaksikümmend neli kerget klaveripala.
Sonaat.

1882. Kuus klaveripala. 1. Salongivalss. 2. Polka. 3. Menuett-skertsooso. 4. Nata-valss. 5. Romanss. 6. Sentimentaalne valss.

1886. «Mõtisklus». Vene külaelu-pilt.

1893. Kaheksateist klaveripala.

5. Vokaalteosed

1865. Kantaat «Rõõmule» F. Schilleri oodile (K. S. Aksakovi jt. tõlge).

1869. Kuus romanssi (A. K. Tolstoi, A. N. Pleštšjevi, J. P. Rostoptšina, H. Heine ja W. Goethe sõnadele L. A. Mei tõlkes). Lilled ja putukate koor teostamata jäänud ooperist «Mandragora» (S. A. Ratšinski sõnadele).

1870. Romanss «Unustada nii kiiresti...» (A. N. Apuhtini sõnadele).

1872. Kantaat poliitilise näituse avamise puhuks Moskvast (J. P. Polonski sõnadele). Kuus romanssi (A. N. Maikovi, N. P. Grekovi, A. A. Feti, A. N. Pleštšjevi ja autori sõnadele).

1873. Kaks romanssi A. A. Feti ja H. Heine sõnadele (M. L. Mihhailovi tõlge).

1874. Kuus romanssi N. F. Štšerbina, F. I. Tjutšjevi, W. Goethe (F. I. Tjutšjevi tõlge) ja L. A. Mei sõnadele.

1875. Kaks romanssi H. Heine (L. A. Mei tõlge) ja N. P. Grekovi sõnadele. Kuus romanssi N. P. Ogarjovi, N. P. Grekovi, A. A. Feti, T. G. Ševtšenko ja A. Mickiewicz (L. A. Mei tõlge) sõnadele. Kuus romanssi A. Musset' (N. P. Grekovi tõlge), W. Syrokomla (L. A. Mei tõlge), L. A. Mei, A. N. Apuhtini ja autori sõnadele.

1878. Kuus romanssi (autori, A. K. Tolstoi ja M. J. Lermontovi sõnadele).

1880. Seitse romanssi A. K. Tolstoi, A. Mickiewicz (N. Bergi tõlge), A. N. Apuhtini ja I. Z. Surikovi sõnadele.

1883. Kantaat «Moskva» (A. N. Maikovi sõnadele). Kuusteist laulu lastele (A. N. Pleštšjevi ja K. S. Aksakovi sõnadele).

1884. Kuus romanssi V. Sollogubi, A. K. Tolstoi, W. Goethe (A. S. Strugovštšikovi tõlge), D. S. Merežkovski ja A. Christeni (A. N. Pleštšjevi tõlge) sõnadele.

1886. Kaksteist romanssi A. S. Homjakovi, A. A. Feti, A. N. Pleštšjevi, W. Stefanowiczi (A. S. Puškini tõlge), A. N. Apuhtini ja J. P. Polonski sõnadele.

1887. Kuus romanssi (K. K. Romanovi sõnadele).

1888. Kuus romanssi (prantsuse luuletajate E. Turquety, P. Collini ja A. Blanchecotte'i sõnadele).

1893. Kuus romanssi (D. Rathausi sõnadele).

REGISTER

Agrenev (Slavjanski), D. A. 134, 135, 264

Aksakov, K. S. 310

Aksakov, S. T. 37

«Akvarium» 299

Alapajevsk 29, 33, 34, 80, 304

Albrecht, K. 172

Aleksander II 148, 149

Aleksander III 194, 195, 239, 264

Aleksandra teater 7, 11, 47, 210, 304

Aleksandrov, A. N. 72

Aleksejeva, J. A. 20

Aljabjev, A. A. 20, 45, 83

Alšvang, A. A. 84, 85, 177, 303

Altani, I. K. 306

Altševski, I. A. 294

Ameerika Ühendriigid 231, 307

Ammossov, A. N. 39

Annenkov, P. V. 216

«Antrakt» 101

Apuhtin, A. N. 38—44, 47, 49, 61, 62, 85, 278, 286, 306, 310

Arenski, A. S. 73

Arno 244, 245

Arsenjev, K. K. 32

Artôt, M. J. D. 130, 166, 228

Assafjev, B. V. 84, 177, 247, 271, 295, 298, 299, 303

Assière, A. 29

Auer, L. von 126, 223

Austria 12

Avvakum 106

Bach, J. S. 54, 55, 145

Bakunin, M. A. 12

Bakuu 224

Balakirev, M. A. 14, 57, 66, 75, 91, 98—110, 112, 113, 117, 131,

145, 148, 154, 155, 170, 190, 194, 204, 211, 262, 265, 304

Balinski, I. M. 170

Balzac, H. 139

Barbieri, F. 308

Batumi 224

Becker 45

Beethoven, L. van 55, 56, 135, 144, 154, 279, 298

Begitšev, V. P. 308

Belinski, V. G. 11, 12, 40, 43, 62, 96

Beljajev, M. P. 264

Bellini, V. 47, 160

Benckendorff, A. 25, 37

Benois, A. 298

Berg, N. 310

Berliin 227, 228, 295, 306

Berlioz, H. 54, 57, 106, 186

Bernard, N. 84

Bessel, V. V. 95, 97

Bizet, G. 14, 143, 144

Blanchecotte, A. 310

Blok, A. A. 298, 299

Bock, G. 228

Bogatörjov, P. 77, 78

Boieldieu, F. A. 22

Borodin, A. P. 13, 75, 102, 108, 111—113, 119, 263

Boržomi 224

Bortnikova, J. J. 64

Bosio, A. 45

«Bote & Bock» 228

Botšetškarov, N. L. 127, 128

Bowen, K. 258

Brahms, J. 155, 228

Brailov 195, 196, 305

Brandukov, A. A. 72, 231, 260

Brjussova, N. J. 89

Brodski, A. D. 231, 305
 Brüssel 232, 287
 Budjakovski, A. J. 303
 Burdin, F. A. 219
 Burenin, V. P. 199, 290, 308
 Busoni, F. 228
 Bōkov, P. V. 47
 Büchner 148
 Bülow, H. von 231, 306
 Byron, G. 211, 212, 274, 286, 309
 Cambridge 232, 286
 Cato 133
 Chopin, F. 48, 50, 83, 138
 Christen, A. 85, 310
 Ciardi, C. 55
 Clarens 170, 171
 Cliburn, Van 302
 Collin, P. 310
 Cui, C. 98, 99, 102, 108, 112, 117,
 146, 154, 212, 238, 264—266
 Dante Alighieri 116, 121, 123,
 247, 309
 Dargomōžski, A. S. 13, 47, 66, 76,
 85, 93, 108, 135, 136, 164, 223
 Darwin, C. 137
 Davōdov, L. V. 150, 152, 286
 Davōdov, Vassili Lvovitš 150,
 151
 Davōdov, Vladimir Lvovitš 254,
 261, 276, 285, 287
 Davōdova (Tšaikovskaja), Alek-
 sandra Iljinitšna 16, 48, 150,
 286
 Davōdova, Aleksandra Ivanovna
 150, 151
 Derjabin, A. F. 17
 Deržinskaja, K. G. 301
 Dežnjov, S. 136
 Dickens, C. 139, 214
 Dobroljubov, N. A. 32, 37, 42,
 43, 47—49, 87, 88, 119, 176,
 186
 Dodonov, A. M. 141
 Donizetti, G. 160
 Dostojevski, F. M. 12, 136, 252,
 253
 Dubuque 148
 Dudinskaja, N. M. 301
 Dumas-vanem 308
 Durbach, F. 21—24, 28, 29, 286
 Dvorak, A. 229, 230

Engels, F. 121
 Erdmannsdörfer, M. 306
 Famintsōn, A. S. 103, 108, 110
 Fedotova, G. N. 66, 141
 Fet, A. A. 45, 80, 119, 231, 269,
 306, 310
 Figner, N. N. 247, 294
 Filippov 28
 Firenze 202, 216, 244, 245, 309
 Fjurstnov 148
 Flaubert, G. 214
 Foa, E. 22, 29
 Frolovskoje 207, 306
 Förster, J. 230
 Förster-Lauterer, B. 229
 Gama, Vasco da 136
 Garšin, V. M. 128
 Gauk, A. V. 301
 Genfi järv 170
 Genika, R. 71
 Genua 198
 Gerard, V. N. 35, 43
 Gevaert, F. A. 67, 287
 Glazunov, A. K. 246, 261—263,
 265, 289, 295
 Glebov, I. — vt. Assafjev, B. V.
 Glebovo 164, 168
 Glinka, M. I. 7, 10—15, 52, 55,
 57—61, 63, 66, 71, 72, 75, 77,
 80, 82, 83, 85, 93, 95, 102, 103,
 110, 132—136, 152, 185, 202,
 223, 263, 279, 304
 Goethe, W. 85, 310
 Gogol, N. V. 40, 43, 67, 95, 106,
 114, 139, 155, 158, 180, 214,
 308
 Golitsōn, A. V. 61
 Golitsōn, N. S. 30
 «Golos» 104, 105, 135
 Golovinski, V. A. 30
 Gontšarov, I. A. 46, 52, 119,
 176
 Gorki, M. 112
 «Gornõi Žurnal» 17
 Gorožlagodatski tehased 25
 Gounod, C. F. 143
 Grankino 214
 Granovski, T. N. 11, 62
 «Graždanin» 209

Grekov, N. P. 85, 310
 Grétry, A. E. M. 22
 Gribojedov, A. S. 42, 186
 Grieg, E. 14, 227, 228, 291
 Grigorjev, A. A. 79
 Gruber, R. 300
 Gruusia 225, 230
 Guriljov, A. L. 45, 85
 Gurin 148
 Halir, K. 231
 Hamburg 227, 232, 306
 Harkov 223, 232
 Haydn, J. 56, 57, 108
 Heine, H. 310
 Helzer, V. 308
 Herke, A. 54
 Hermann 19
 Herzen, A. I. 11, 12, 33, 37, 40,
 43, 52, 106
 Hertz, H. 268, 308
 Hoffmann, E. T. A. 270, 308
 Homjakov, A. S. 310
 Hvostova, A. A. 167
 Igumnov, K. N. 65, 301
 Inglismaa 230, 231
 Ippolitov-Ivanov, M. M. 223—
 225, 294
 Irbit 27
 «Istoritšeski Vestnik» 214
 Iževsk 17
 Itaalia 138, 171, 195, 208, 245,
 305
 Ivanov, M. M. 264
 Jakovlev, V. V. 3, 162, 177, 303
 Jarustovski, B. M. 177, 247
 Jasnaja Poljana 142, 293
 Jazōkov, A. P. 30—32, 35, 37
 Jeanne d'Arc 22, 200
 Jekaterinburg — vt. Sverdlovsk
 Jelena Pavlovna (suurvürstinna)
 103
 Jermolova, M. N. 66, 141, 288
 Jürgenson, P. 14, 66, 67, 71, 127,
 149, 172, 197, 205, 209, 217,
 228, 240, 259, 287
 Kaama 15, 18, 25
 Kaasan 90

Kadmina 141
 Kahheetia 225
 Kalinnikov, V. S. 261
 Kamenka 150, 151, 154, 170, 182,
 195, 286, 305
 Kandaurov, V. A. 199
 Karakozov, D. V. 148
 Karamzin, N. M. 42
 Karatōgin, V. A. 18
 Karatōgin, V. G. 298
 Karell, K. 30, 45
 Kartaago 133
 Kaškin, N. D. 23, 50, 51, 54, 60,
 64, 65, 67, 69, 74, 78, 84, 95,
 99, 105, 109, 126, 127, 129, 130,
 136, 138, 152, 163, 164, 168,
 169, 171—173, 180, 185, 197,
 203, 213, 214, 237, 238, 244,
 255, 258, 266, 286, 291
 Kašperov, V. N. 89
 Kazanski, N. M. 294
 Katkov, M. N. 147, 148, 209
 Kaukaasia 11, 160, 306
 Kerženets 111
 Kiiev 97, 222, 232, 257, 301
 Klenovski, N. S. 172
 Klimenko, I. A. 132, 291
 Klin 206, 207, 209, 213, 272, 286,
 300—302, 306, 307
 Kljutševski, V. O. 125, 168
 Kokorev, V. A. 63
 Kologrivov, V. A. 64
 «Kolokol» 37, 40, 194
 Koltsov 77, 217
 Kolumbus, C. 136
 Komissarov 148
 Konradi, N. G. 214
 Kopenhaagen 227
 Kornilov, V. A. 38
 Korolenko, V. G. 128
 Korsov, B. B. 199
 Kotek, I. I. 72
 Kramskoi, I. N. 194
 Krasnojarsk 150, 151
 Kromō 98
 Kross, G. 64, 305
 Kruglikov, S. N. 261
 Krōlov, V. A. 210
 Kuntsevo 92
 Kuznetsov, N. D. 232
 Kutaisi 224
 Kündinger, R. 45, 47, 48

Lamm, P. A. 308
 Laroche, H. 14, 23, 43, 54, 55,
 57—59, 61, 64, 67, 69, 70, 78,
 92, 131—133, 136, 145, 154,
 190, 193, 194, 197, 211—215,
 217, 222, 255, 256, 264, 266,
 267, 291, 292
 Lassalle 138
 Lazari 126, 128, 130
 Lažetšnikov, I. I. 95—97, 308
 Laub, F. 83
 Lavrovskaja, J. A. 162
 Leedu 147
 Leipzig 227, 228, 230, 290, 306
 Lenin, V. I. 13, 121, 175, 194, 209,
 210, 296, 300
 Leningrad 95, 300, 301
 Lentovski, M. V. 218
 Lermontov, M. J. 42, 44, 136,
 160, 212, 310
 Levenon-Aleksandrova, A. J. 72
 Levitan, I. I. 75
 Liszt, F. 106, 138, 183, 186
 Litrov, N. 246
 Ljadov, A. K. 261—263, 265, 290
 Ljapunov, S. M. 262
 Lomonossov, M. V. 104
 London 227, 232, 295, 296, 306
 Lully, J. B. 22
 Lunatšarski, A. V. 302
 Lüübek 306

Mahler, G. 232
 Maidanovo 206—208, 213, 218,
 274, 276, 291, 306
 Maikov, A. N. 85, 306, 310
 Majakovski, V. V. 299
 Mamontov, S. I. 294
 Mamontova, M. A. 189
 Maria teater 95, 98, 221, 240,
 247, 261, 294, 305—307
 Mario 45
 Marlinski 160
 Martõnov, A. J. 47
 Mascagni, P. 272
 Massenet, J. 297
 Masson, M. 22
 Mazel, L. 282
 Mazilovo 92
 Meck, K. von 195
 Meck, N. F. von 184, 195—197,
 206—209, 215, 235, 246, 257,
 258, 273, 305
 Meck, Varvara 258
 Meck, Vladimir 258
 Mei, L. A. 85, 310
 Mendelssohn, F. 50, 57, 186
 Merežkovski, D. S. 310
 Merklings, A. P. 46, 246
 Mermet, A. 308
 Meštšerski, V. P. 30, 32, 38, 40,
 45, 209
 Meyerbeer, G. 47, 139, 143, 198
 Mickiewicz, A. 309, 310
 Mihhaili teater 33
 Mihhailov, A. V. 36
 Mihhailov, M. L. 42, 49, 310
 Miljukova, A. I. 167—170, 182,
 305
 Minin, K. M. 63
 «Mir Iskusstva» 298
 Mjaskovski, N. J. 298
 Molière 67
 Moltšanov, I. J. 77
 Montbéliard 286
 Morozova, F. P. 97, 106
 Morozovi streik 209
 «Moskovskije Vedomosti» 104,
 147, 148, 209
 Moskva 11, 14, 17, 28, 60, 62—
 68, 71, 75—77, 83, 85, 86, 89,
 90, 93, 97, 99—101, 104, 105,
 108, 109, 114, 125—135, 138,
 140, 142, 147—150, 153, 160,
 168, 170, 172, 175, 190, 193—
 195, 197, 201, 203—206, 208,
 216, 218, 222, 223, 226, 227,
 230, 239, 244, 257, 259—262,
 264, 266, 287, 294, 296, 299—
 302, 304—307, 310
 Moskva konservatoorium 23, 64,
 66, 67, 71—73, 83, 103, 106,
 127, 131, 134, 135, 142, 172,
 195, 205, 208, 222, 231, 259,
 260, 264, 266, 301, 304, 305
 Mozart, W. A. 14, 47, 48, 57,
 72, 143
 Motte-Fouque, F. de la 308
 Muinasvene Kunsti Uhing 125
 Muravjov, M. N. 147
 Musset, A. 310
 Mussorgski, M. P. 13, 75, 89, 90,

93, 98, 102, 110, 112, 119, 133,
 154, 164, 230, 263, 266
 Musäus, J. 308
 «Muzõka i Revoljutsija» 300, 301
 «Muzõkalnõi Listok» 153
 Mõtištši 78
 Mäeasjanduse Kool 17—19
 Mäeinstituut 17

Naapoli 202
 Naljotov 32
 Napoleon 63, 202
 Napravnik, E. F. 217, 265, 296,
 305—307
 «Narodnaja Volja» 197
 Navrotski, A. A. 218
 Neiva 80
 Nekrasov, N. A. 37, 42—44, 87,
 96, 118, 136, 149, 161, 176, 186
 Nelepp, G. M. 301
 Neznakomets 101
 Neždanova, A. V. 65, 294
 Nevjansk 29
 New York 231, 295
 Nikisch, A. 155, 228, 296
 Nikitenko, A. V. 12
 Nikolai I 10—12, 14, 29, 33, 36
 Nizza 203
 Nižni Novgorod 217—219
 Novgorod 217
 «Novoje Vremja» 209, 264

Obolenski 103
 Odessa 97, 223, 232, 257, 287
 Odojevski, V. F. 93, 103, 133,
 136, 148, 193
 Offenbach, J. 103
 Ogarjov, N. P. 11, 42, 43, 186,
 310
 Oistrah, D. F. 301
 Okaa 219
 Oldenburg 29
 Olhovski, V. I. 48
 Omsk 12
 Oppel 148
 Orenburg 12, 30
 Ostrovski, A. N. 12, 47, 63, 66,
 67, 78, 79, 86—92, 97, 109,
 119, 139—141, 161, 176, 194,
 210, 214, 216, 219, 241, 270,
 304, 305, 308, 309
 Ozerov, V. A. 42
 «Otetšestvennõje Zapiski» 209

Padilla y Ramos 130, 228
 Palestrina, G. P. da 54
 Palibin, N. A. 38
 Pariis 115, 143, 144, 203, 216,
 227, 231, 265, 295, 305, 306
 Pavlovsk 19, 60, 304
 Peeter I 17
 Pekelis, M. S. 302
 Perrault, C. 308
 Pestel, P. I. 151
 Peter (Oldenburgi prints) 29
 «Peterburgskaja Gazeta» 261
 «Peterburgskaja Žizn» 14, 265—
 267
 Peterburi 7, 10, 11, 16—22, 26,
 28—30, 34, 45, 48, 60, 62,
 64—68, 80, 84, 90, 94, 97—107,
 113, 116, 128, 135, 147, 153,
 168, 170, 184, 194—197, 203,
 206, 221—227, 230, 231, 239,
 240, 257, 261—267, 287, 288,
 296, 299, 304—307
 Peterburi konservatoorium 49—
 61, 63, 64, 73, 79, 105, 132,
 147, 162, 206, 304
 Petipa, M. 239, 271, 308
 Petraševski, M. V. 30
 Petropavlovski kindlus 12, 49
 Petrov, O. A. 8, 9
 Petškovski, N. K. 301
 Philadelphia 231
 Pissarev, M. I. 90, 174
 Pleštšev, A. N. 12, 42, 85, 137,
 236, 310
 Pleštševjevo 195, 196, 206
 Podolsk 206
 «Politseiskije Vedomosti» 206
 «Poljarnaja Zvezda» 40
 Polonski, J. P. 137, 223, 306, 308,
 310
 Poltaava 17
 Pomjalovski, N. G. 118
 Poola 52
 Požarski, D. M. 63
 Potehhin, N. A. 218
 Praha 227, 229, 232, 257, 306
 Prantsusmaa 17, 195, 199, 230,
 231, 305
 «Pravitelstvennõi Vestnik» 216
 Protopopov, V. V. 247
 Pugatšov, J. I. 20

Udmurdi ANSV 304
 Ukraina 12, 105, 111, 150, 151,
 155, 195, 305
 Ulanova, G. S. 301
 Uraal 17, 20, 25, 29, 304
 Uspenski, G. I. 32, 128
 Ussovo 115

 Vakar, M. A. 31
 Vakar, P. A. 27, 30, 31
 Valgevene 147
 Varlamov, A. J. 45, 77, 85
 Varssavi 10, 272
 Vene Aadelkonna Klubi 63
 Veneetsia 171
 Venemaa 9—13, 17, 25, 29, 30,
 35, 37, 38, 40, 42, 45, 49, 59,
 61, 63, 67, 75, 76, 87, 98, 99,
 103, 130, 146, 149—151, 155,
 161, 176, 197, 202, 204, 229,
 230, 238, 263, 296
 Venemaa Muusikaühing 48, 50,
 59, 61, 63—65, 67, 71, 100,
 103—105, 134, 135, 153, 154,
 196, 205, 208, 222, 223, 259,
 260, 267, 304, 306
 Verbovka 150
 Verdi, G. 47
 «Vestnik Jevropõ» 210, 214
 «Vestnik Teatra» 299
 Viin 171, 195, 227, 305, 306

Vilboa, K. P. 88
 Viljuisk 119
 Vilnius 55
 Vilno — vt. Vilnius
 Vjatka 12, 17
 Volga 26
 Vorontsov, S. M. 71
 Voskressensk 164
 Votka 15, 19, 25
 Votkinsk 15, 17, 18, 21, 24, 25,
 27—29, 80, 86, 189, 286, 304
 «Vsemirnaja Illjustratsija» 156,
 290
 Vsevoložski, I. A. 239, 263, 308
 «Võimas Rühm» 57, 98, 102,
 109—113, 116, 120, 154, 230,
 265, 304
 Väike teater (Moskvas) 63, 65—
 67, 78, 96, 141, 172, 173, 210,
 261, 305
 Württemberg 103

 Wagner, R. 52, 54, 55, 76, 93
 Weber, C. M. von 47, 143
 Wieniawski, H. 64
 Witte, F. 38
 Wood, H. 296

 Õigusteaduse Kool 28—38, 40—
 43, 45, 128, 209, 304

SISUKORD

Eessõna	5
---------------	---

Esimene osa

I peatükk. «Ma olen Glinka sünnitadud»	7
II peatükk. Isakodus	15
III peatükk. Kohutav aeg	26
IV peatükk. Pärast Sevastopoli	36
V peatükk. Tee valik	43
VI peatükk. Peterburi konservatoorium	49
VII peatükk. Moskvas	62

Teine osa

I peatükk. Kevadine õilmitsemine	75
II peatükk. «Äike»	86
III peatükk. Tutvumine «Jakobiinlaste ringiga»	98
IV peatükk. Veel balakirevlastest	109
V peatükk. Surmast tugevam	120
VI peatükk. Valgus ja varjud	125
VII peatükk. Romantikud ja realistid	136
VIII peatükk. Teel küpsusele	147
IX peatükk. 1877. aastal	160
X peatükk. «Jevgeni Onegin»	172
XI peatükk. Neljas sümfoonia	181

Kolmas osa

I peatükk. Rasked aastad	193
II peatükk. Kodus	205
III peatükk. Kuulsus	221
IV peatükk. Kahevõitlus saatusega	233
V peatükk. «Padaemand»	244
VI peatükk. Vene muusikaelu juht	254
VII peatükk. Viimased laulud	268
VIII peatükk. Kuues sümfoonia	279
IX peatükk. Tšaikovski ja Venemaa	288
P. I. Tšaikovski elu ja loomingu tähtsamad daatumid	304
P. I. Tšaikovski tähtsamad muusikateosed	308
Register	311

Куниин Иосиф Филиппович
ЧАЙКОВСКИЙ

На эстонском языке

Оформление В. Варе

Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярнуское шоссе, 10.

*

Toimetaja R. Mägi

Kunstiline toimetaja H. Tikand

Tehniline toimetaja J. Pedari

Korrektoriid A. Kiho ja M. Saks

Ladumisele antud 17. VII 1962. Trükkimisele antud 4. I 1963. Paber 54x84, 1/16. Trükipoognaid 20 + 12 kleebist. Ting-trükipoognaid 17,63. Arvestuspoognaid 19,80. Tiraaž 10 000. Tellimise nr. 1694. Trükikoda «Punane Täht», Tallinn. Pikk tn. 54/58.

Hind 89 kop.